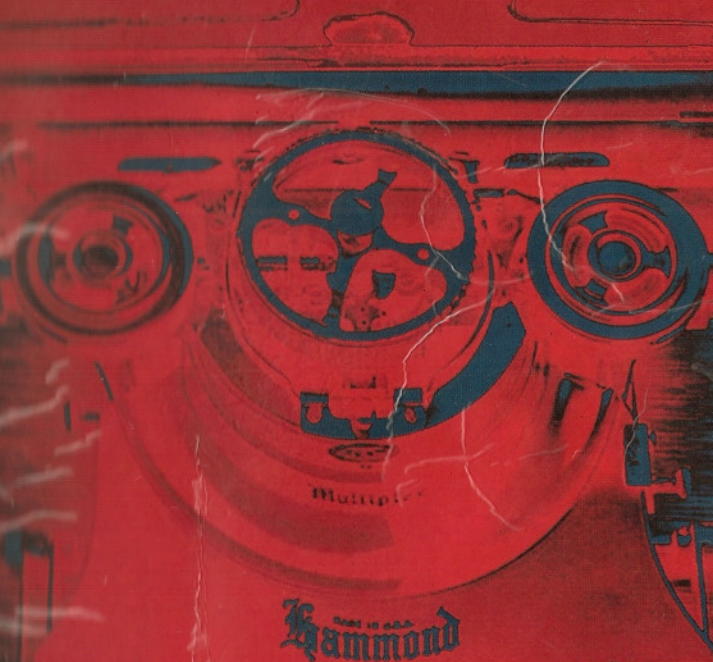
Você é um terrorista?
Graças a Deus. Entendi Meg dizer que você era um teorista.
A impossibilidade de dominar a teoria é uma causa importante de resistência a ela. Não importa quão bem versado você possa pensar ser não pode jamais ter certeza se "leu" ou não Jean Baudrillard, Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Hélène Cixous, C. L. R. James, Melanie Klein ou Julia Kristeva, ou se pode ou não esquecê-los com segurança. (Dependerá, naturalmente, de quem "você" é e quem quer ser). Grande parte da hostilidade à teoria, sem dúvida, vem do fato de que admitir a importância da teoria é assumir um compromisso aberto, deixar a si mesmo numa posição em que há sempre coisas importantes que você não sabe. Mas essa é uma condição da própria vida.
A teoria faz você desejar o domínio: você espera que a leitura teórica lhe dê os conceitos para organizar e entender os fenômenos que o preocupam. Mas a teoria torna o domínio impossível, não apenas porque há sempre mais para saber. A teoria faz você desejar o domínio: você espera que a leitura teórica lhe dê os conceitos para organizar e entender os fenômenos que o preocupam. Mas a teoria torna o domínio impossível, mas não apenas porque há sempre mais para saber, mas, mais especificamente e mais dolorosamente, porque a teoria é ela própria o questionamento dos resultados presumidos e dos pressupostos sobre os quais eles se baseiam.
ISBN 85-87256-01
9 788587 25601
Jonathan Culler
Teoria Literária
Uma Introdução
Hammond
.BeCa

Beca Produções Culturais Ltda.
Rua Capote Valente 779
CEP 05409-002 Pinheiros São Paulo SP
Fone: (011) 282 5467 Fax: (011) 881 8829
e-mail: beca@netpoint.com.br

Tradução e notas
Sandra G. T. Vasconcelos, Ph.D.

Revisão
Silvana Vieira

Projeto Gráfico
Ulhôa Cintra Comunicação Visual e Arquitetura

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Culler, Jonathan
Teoria literária: uma introdução /
Jonathan Culler;
tradução Sandra Vasconcelos.—
São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda.,
1999.

Titulo original: Literary theory.

1. Crítica literária 2. Teoria literária
I. Título.

99-0724 CDD-801.95

Índice para catálogo sistemático:
1. Crítica literária 801.95

ISBN 85-87256-01-7

Jonathan Culler

Teoria Literária

Uma Introdução

Introdução

Em tom de conversa informal e amigável com o leitor – o *você* que aparece o tempo todo no texto –, Jonathan Culler nos oferece um surpreendente panorama das principais questões que têm preocupado críticos e teóricos da literatura ao longo deste século. Preferindo organizar sua abordagem por tópicos e não por escolas críticas, Culler acaba propondo um roteiro, ou um mapeamento, que permite ao leitor interessado sair em busca de informações mais detalhadas, a partir dos aspectos essenciais que constituem o próprio fundamento da criação e do desfrute da literatura.

Trata-se, evidentemente, de um livro de iniciação, que servirá principalmente para abrir caminhos e para mostrar que eles podem ser leves, compreensíveis e, sobretudo, prazerosos. Isto, porém, não lhe tira o mérito de apresentar as questões e sugerir rumos, tudo complementado por indicações de leituras suplementares e por um Apêndice, em que Culler faz um pequeno resumo das principais escolas críticas do século XX.

Com a coragem de fazer escolhas e de assumir ousadas posições teóricas, Culler acaba por fornecer, ao longo da exposição, um guia valioso, que pode orientar o leitor pelos meandros da teoria literária.

Como se trata de um livro de iniciação, é justo fazer duas advertências. Em primeiro lugar, que não há teoria ou crítica neutra. Portanto, o caminho e a posição teórica adotados por Culler são apenas uma das opções à disposição de quem se aventura pelo território da teoria. Há outras, evidentemente, como se procura apontar em algumas das notas apensas ao texto. As teorias refletem modos de ler o mundo e a literatura, modos esses profundamente marcados pelas injunções históricas, políticas e sociais às quais nem críticos, nem teóricos, nem autores, nem leitores estão imunes.

A segunda advertência diz respeito exatamente à decisão editorial de incluir notas ou comentários ao longo do texto. Como se trata de um pequeno manual de iniciação, admitiu-se que haja leitores não familiarizados com as referências literárias e críticas feitas por Culler. Optou-se, portanto, por fornecer, sempre que possível, algumas informações mínimas para facilitar a localização, no tempo e no espaço, dos autores referidos.

Espera-se, com isso, colocar à disposição do leitor brasileiro um livro de grande utilidade e valia em suas incursões pelo terreno da teoria literária.

Finalmente, e para bem registrar o espírito que transparece em cada linha e em cada capítulo do livro, vale ressaltar a sugestão com que Culler encerra seu prefácio: DIVIRTA-SE!

OS EDITORES

Prefácio

Muitas introduções à teoria literária descrevem uma série de "escolas" críticas. A teoria é tratada como uma série de "abordagens" que competem entre si, cada uma com suas posições e compromissos teóricos. Mas os movimentos teóricos que as introduções identificam – tais como o estruturalismo, a desconstrução, o feminismo, a psicanálise, o marxismo e o novo historicismo – têm muito em comum. Esta é a razão por que falamos sobre "teoria" e não apenas sobre teorias específicas. Para introduzir a teoria, é melhor discutir questões e asserções partilhadas do que fazer um panorama das escolas teóricas. É preferível discutir debates importantes que não opõem uma "escola" a outra mas que podem marcar divisões evidentes no interior dos movimentos. Tratar a teoria contemporânea como um conjunto de abordagens ou métodos de interpretação que competem entre si deixa escapar muito de seu interesse e de sua força, que vêm de seu desafio amplo ao senso comum e de suas investigações a respeito de como se cria sentido e se configuram as identidades humanas. Preferi dedicar-me a uma série de tópicos, enfocando questões e debates importantes sobre eles e sobre o que penso que deles foi aprendido.

Todavia, qualquer pessoa que leia um livro introdutório sobre teoria literária tem o direito de esperar uma explicação de termos tais como estruturalismo e desconstrução. Ofereço breves esboços de escolas ou movimentos críticos importantes no Apêndice, que pode ser lido em primeiro lugar ou consultado constantemente. Divirta-se!

Agradecimentos

Este livro deve muito aos alunos dos meus cursos introdutórios à teoria literária na Universidade Cornell, cujas perguntas e argumentos ao longo dos anos me deram idéia do que dizer numa introdução. Tenho especial prazer em agradecer a Cynthia Chase, Mieke Bal e Richard Klein, que leram e comentaram este manuscrito, estimulando-me a repensá-lo e reescrevê-lo. Robert Baker e Leland Deladurantaye me auxiliaram de maneiras específicas e Ewa Badowska, que me ajudou a ensinar teoria literária, deu contribuições cruciais a inúmeros aspectos deste projeto.

umário

1 O que é Teoria?

Nos estudos literários e culturais, nos dias de hoje, fala-se muito sobre teoria – não teoria da literatura, veja bem; apenas "teoria" pura e simples. Para qualquer um fora do campo, esse uso deve parecer muito estranho. "Teoria do quê?" você gostaria de perguntar. É surpreendentemente difícil dizer. Não é a teoria de qualquer coisa em particular, nem uma teoria abrangente de coisas em geral. Às vezes, a teoria parece menos uma explicação de alguma coisa do que uma atividade – algo que você faz ou não faz. Você pode se envolver com a teoria; pode ensinar ou estudar teoria; pode odiar a teoria ou temê-la. Nada disso, contudo, ajuda muito a entender o que é teoria.

A "teoria", nos dizem, mudou radicalmente a natureza dos estudos literários, mas aqueles que dizem isso não se referem à *teoria literária*, à explicação sistemática da natureza da literatura e dos seus métodos de análise. Quando as pessoas se queixam de que há teoria demais nos estudos literários nos dias de hoje, elas não se referem à demasiada reflexão sistemática sobre a natureza da literatura ou ao debate sobre as qualidades distintivas da linguagem literária, por exemplo. Longe disso. Elas têm outra coisa em vista.

O que têm em mente pode ser exatamente que há discussão demais sobre questões *não-literárias*, debate demais sobre questões gerais cuja relação com a literatura quase não é evidente, leitura demais de textos psicanalíticos, políticos e filosóficos difíceis. A teoria é um punhado de nomes (principalmente estrangeiros); ela significa Jacques Derrida, Michel

Foucault, Luce Irigaray, Jacques Lacan, Judith Butler, Louis Althusser, Gayatri Spivak, por exemplo.

Então o que é teoria? Parte do problema reside no próprio termo *teoria*, que faz gestos em duas direções. Por um lado, falamos de "teoria da relatividade", por exemplo, um conjunto estabelecido de proposições. Por outro lado, há o uso mais comum da palavra teoria.

"Por que Laura e Michael romperam?"

"Bom, minha teoria é que ... "

O que significa *teoria* aqui? Em primeiro lugar, *teoria* sinaliza "especulação". Mas uma teoria não é o mesmo que uma suposição. "Minha suposição é que ... " sugeriria que há uma resposta correta, que por acaso eu não sei: "Minha suposição é que Laura se cansou das críticas de Michael, mas descobriremos com certeza quando Mary, a amiga deles, chegar aqui". Uma teoria, por contraste, é especulação que poderia não ser afetada pelo que Mary diz, uma explicação cuja verdade ou falsidade poderia ser difícil de demonstrar.

"Minha teoria é que ..." também pretende dar uma explicação que não é óbvia. Não esperamos que o falante continue: "Minha teoria é que é porque Michael estava tendo um caso com Samantha". Isso não contaria como uma teoria. Dificilmente é preciso perspicácia teórica para concluir que, se Michael e Samantha estavam tendo um caso, isso poderia ter tido alguma relação com a atitude de Laura para com Michael. O interessante é que, se o falante dissesse: "Minha teoria é que Michael está tendo um caso com Samantha", de repente a existência desse caso torna-se uma questão de conjectura, não mais certa, e portanto uma possível teoria. Mas geralmente, para contar como uma teoria, uma explicação não apenas não deve ser óbvia; ela deveria envolver uma certa complexidade: "Minha teoria é que Laura sempre esteve secretamente apaixonada pelo pai e que Michael jamais conseguiria se tornar a pessoa certa". Uma teoria deve ser mais do que uma hipótese: não pode ser óbvia; envolve relações complexas de tipo sistemático entre inúmeros fatores; e não é facilmente confirmada ou refutada. Se tivermos esses fatores em mente, torna-se mais fácil compreender o que se entende por "teoria".

Teoria, nos estudos literários, não é uma explicação sobre a natureza da literatura ou sobre os métodos para seu estudo (embora essas questões sejam parte da teoria e serão tratadas aqui, principalmente nos capítulos 2, 5 e 6). É um conjunto de reflexão e escrita cujos limites são excessivamente difíceis de definir. O filósofo Richard Rorty fala de um gênero novo, misto, que começou no século XIX: "Tendo começado na época de Goethe, Macaulay, Carlyle e Emerson, desenvolveu-se um novo tipo de escrita que não é nem a avaliação dos méritos relativos das produções literárias, nem história intelectual, nem filosofia moral, nem profecia social, mas tudo isso combinado num novo gênero". A designação mais conveniente desse gênero misturado é simplesmente o apelido *teoria*, que passou a designar obras que conseguem contestar e reorientar a reflexão em campos outros que não aqueles aos quais aparentemente pertencem. Essa é a explicação mais simples daquilo que faz com que algo conte como teoria. Obras consideradas como teoria *têm efeitos* que vão além de seu campo original.

Essa explicação simples é uma definição insatisfatória mas parece realmente captar o que aconteceu desde o decênio de 1960: textos de fora do campo dos estudos literários foram adotados por pessoas dos estudos literários porque suas análises da linguagem, ou da mente, ou da história, ou da cultura, oferecem explicações novas e persuasivas acerca de questões textuais e culturais. Teoria, nesse sentido, não é um conjunto de métodos para o estudo literário mas um grupo ilimitado de textos sobre tudo o que existe sob o sol, dos problemas mais técnicos de filosofia acadêmica até os modos mutáveis nos quais se fala e se pensa sobre o corpo. O gênero da "teoria" inclui obras de antropologia, história da arte, cinema, estudos de gênero, lingüística, filosofia, teoria política, psicanálise, estudos de ciência, história social e intelectual e sociologia. As obras em questão são ligadas a argumentos nessas áreas, mas tornam-se "teoria" porque suas visões ou argumentos foram sugestivos ou produtivos para pessoas que não estão estudando aquelas disciplinas. As obras que se tornam "teoria" oferecem explicações que outros podem usar sobre sentido, natureza e cultura, o funcionamento da psique, as relações entre experiência pública e privada e entre forças históricas mais amplas e experiência individual.

Se a teoria é definida por seus efeitos práticos, como aquilo que muda os pontos de vistas das pessoas, as faz pensar de maneira diferente a respeito de seus objetos de estudo e de suas atividades de estudá-los, que tipo de efeitos são esses?

O principal efeito da teoria é a discussão do "senso comum": visões de senso comum sobre sentido, escrita, literatura, experiência. Por exemplo, a teoria questiona

- a concepção de que o sentido de uma fala ou texto é o que o falante "tinha em mente",
- ou a idéia de que a escrita é uma expressão cuja verdade reside em outra parte, numa experiência ou num estado de coisas que ela expressa,
- ou a noção de que a realidade é o que está "presente" num momento dado.

A teoria é muitas vezes uma crítica belicosa de noções de senso comum; mais ainda, uma tentativa de mostrar que o que aceitamos sem discussão como "senso comum" é, de fato, uma construção histórica, uma teoria específica que passou a nos parecer tão natural que nem ao menos a vemos como uma teoria. Como crítica do senso comum e investigação de concepções alternativas, a teoria envolve um questionamento das premissas ou pressupostos mais básicos do estudo literário, a perturbação de qualquer coisa que pudesse ter sido aceita sem discussão: O que é sentido? O que é um autor? O que é ler? O que é o "eu" ou sujeito que escreve, lê, ou age? Como os textos se relacionam com as circunstâncias em que são produzidos?

O que é um exemplo de uma "teoria"? Ao invés de falar sobre a teoria em geral, vamos mergulhar direto em dois textos difíceis de dois dos mais celebrados teóricos para ver se podemos entendê-los. Proponho dois casos relacionados mas contrastantes, que envolvem críticas de idéias do senso comum sobre "sexo", "escrita" e "experiência".

Em seu livro *A História da Sexualidade*, o historiador francês de história intelectual Michel Foucault[1] considera o que ele chama de "a hipótese repressiva": a idéia comum de que o sexo é algo que períodos mais antigos, particularmente o século XIX, reprimiram e que os modernos lutaram para liberar. Longe de ser algo natural que foi reprimido, sugere Foucault, "sexo" é uma idéia complexa produzida por uma gama de práticas sociais, investigações, conversas e escrita – "discursos" ou "práticas discursivas" em resumo – que se juntaram no século XIX. Todos os tipos de conversa – por parte dos médicos, clero, romancistas, psicólogos, moralistas, assistentes sociais, políticos – que ligamos com a idéia da repressão da sexualidade foram de fato modos de fazer existir essa coisa que chamamos "sexo". Foucault escreve: "A noção de sexo tornou possível agrupar, numa unidade artificial, elementos anatômicos, funções biológicas, condutas, sensações, prazeres; e nos possibilitou usar essa unidade fictícia como um princípio causal, um sentido onipresente, um segredo a ser descoberto em toda parte". Foucault não está negando que haja atos físicos de relação sexual, ou que os humanos tenham um sexo biológico e órgãos sexuais. Está afirmando que o século XIX encontrou novas maneiras de agrupar sob uma única categoria ("sexo") uma gama de coisas que são potencialmente bastante diferentes: certos atos, que chamamos sexuais, distinções biológicas, partes de corpos, reações psicológicas e, sobretudo, sentidos sociais. As maneiras como as pessoas falam sobre e lidam com essas condutas, sensações e funções biológicas criaram algo diferente, uma unidade artificial, chamada "sexo", que passou a ser tratada como fundamental para a identidade do indivíduo. Daí, através de uma inversão crucial, essa coisa chamada "sexo" foi vista como a *causa* da variedade de fenômenos que haviam sido agrupados para criar a idéia. Esse processo conferiu à sexualidade uma nova importância e um novo papel, tornando a sexualidade o segredo da natureza do indivíduo. Falando da importância do "impulso sexual" e de nossa "natureza sexual", Foucault observa que atingimos o ponto

> *em que esperamos que nossa inteligibilidade venha daquilo que, por muitos séculos, foi pensado como loucura ... nossa identidade, daquilo que foi percebido como um impulso inominado. Daí a importância que lhe conferimos, o temor reverencial com o qual o cercamos, o cuidado que tomamos para conhecê-lo. Daí o fato de que, ao longo dos séculos, ele tornou-se mais importante para nós do que nossa alma.*

Um caso ilustrativo do modo como o sexo tornou-se o segredo do ser do indivíduo, uma fonte-chave da identidade do indivíduo, é a criação, no século XIX, do "homossexual" como um tipo, quase uma "espécie". Períodos anteriores haviam estigmatizado os atos de relação sexual entre indivíduos do mesmo sexo (tais como a sodomia), mas agora isso se tornava uma questão não de atos mas de identidade, não se alguém havia realizado atos proibidos mas se ele "era" um homossexual. A sodomia era um ato, escreve Foucault, mas "o homossexual era agora uma espécie".

1 Michel Foucault (1926-1984). Filósofo estruturalista francês, conhecido pelo seu exame dos conceitos e códigos pelos quais as sociedades operam. Estudioso da história da loucura e das origens do moderno sistema penal, Foucault também examina a história das atitudes ocidentais em relação à sexualidade desde os gregos em *A História da Sexualidade*, publicado em três volumes entre 1976 e 1984. (N.T.)

Anteriormente, havia atos homossexuais nos quais as pessoas poderiam se envolver; agora era uma questão, ao contrário, de um cerne ou essência sexual pensada como determinante para o próprio ser do indivíduo: Ele é *um* homossexual?

Na explicação de Foucault, o "sexo" é construído pelos discursos ligados a práticas sociais e instituições variadas: o modo como os médicos, o clero, os funcionários públicos, os assistentes sociais, e até mesmo os romancistas, tratam os fenômenos que identificam como sexuais. Mas esses discursos representam o sexo como algo anterior aos próprios discursos. Os modernos, de modo geral, aceitaram esse quadro e acusaram esses discursos e práticas sociais de tentar controlar e reprimir o sexo que estão de fato construindo. Invertendo esse processo, a análise de Foucault trata o sexo como um efeito e não uma causa, como o produto de discursos que tentam analisar, descrever e regular as atividades dos seres humanos.

A análise de Foucault é um exemplo de um argumento do campo da história que se tornou "teoria" porque inspirou e foi adotado por pessoas em outros campos. Não é uma teoria da sexualidade no sentido de um conjunto de axiomas que passam por universais. Ela pretende ser uma análise de um desenvolvimento histórico específico, mas claramente tem implicações mais amplas. Encoraja-nos a suspeitar do que é identificado como natural, como um dado. Isso não poderia, ao contrário, ter sido produzido pelos discursos de especialistas, pelas práticas vinculadas a discursos do conhecimento que afirmam descrevê-lo? Na explicação de Foucault, é a tentativa de conhecer a verdade sobre os seres humanos que produziu o "sexo" como o segredo da natureza humana.

Uma característica do pensamento que se torna teoria é que ele oferece "lances" notáveis que as pessoas podem usar ao pensar sobre outros tópicos. Uma dessa providências é a sugestão de Foucault de que a suposta oposição entre uma sexualidade natural e as forças sociais ("poder") que a reprimem poderia ser, ao contrário, uma relação de cumplicidade: as forças sociais fazem existir a coisa ("sexo") que aparentemente trabalham para controlar. Uma providência posterior – um bônus, se assim o quiserem – é perguntar o que se ganha com o *ocultamento* dessa cumplicidade entre o poder e o sexo que se diz que ele reprime. O que se ganha quando essa interdependência é vista como uma oposição e não como uma interdependência? A resposta que

Foucault dá é que isso mascara o caráter difuso do poder: pensamos que estamos resistindo ao poder defendendo o sexo, quando, de fato, estamos trabalhando inteiramente nos termos que o poder estabeleceu. Dizendo de outra forma, na medida em que essa coisa chamada "sexo" parece residir fora do poder – como algo que as forças sociais tentam em vão controlar – o poder parece limitado, absolutamente não muito poderoso (ele não pode domar o sexo). Na realidade, o poder é difuso; está em toda parte.

O poder, para Foucault, não é algo que alguém exerce mas "poder/conhecimento": poder sob a forma de conhecimento ou conhecimento como poder. O que pensamos saber sobre o mundo – o referencial conceitual dentro do qual somos levados a pensar sobre o mundo – exerce grande poder. O poder/conhecimento produziu, por exemplo, a situação em que somos definidos pelo nosso sexo. Produziu a situação que define uma mulher como alguém cuja realização como pessoa deve residir numa relação sexual com um homem. A idéia de que o sexo está fora do e em oposição ao poder oculta o alcance do poder/conhecimento.

Há diversas coisas importantes a observar sobre esse exemplo de teoria. A teoria aqui em Foucault é analítica – a análise de um conceito – mas é também inerentemente especulativa no sentido de que não há evidência que se poderia citar para mostrar que essa é a hipótese correta sobre a sexualidade. (Há muitas evidências que tornam sua explicação plausível mas nenhum teste decisivo.) Foucault chama essa espécie de investigação de uma crítica "genealógica": uma exposição de como categorias supostamente básicas, como o "sexo", são produzidas por práticas discursivas. Essa crítica não tenta nos dizer o que o sexo "realmente" é mas procura mostrar como a noção foi criada. Observe-se também que Foucault aqui não fala absolutamente de literatura, embora sua teoria tenha provado ser de grande interesse para as pessoas que estudam literatura. Primeiramente, a literatura é sobre sexo; a literatura é um dos lugares onde essa idéia de sexo é construída, onde achamos promovida a idéia de que as identidades mais profundas das pessoas estão ligadas ao tipo de desejo que sentem por um outro ser humano. A explicação de Foucault foi importante para as pessoas que estudam o romance assim como para aqueles que trabalham na área dos "gay and lesbian studies" e do gênero em geral. Foucault foi especialmente influente como o inventor de novos objetos históricos: coisas como "sexo", "punição" e "loucura", que não ha-

víamos pensado anteriormente como tendo uma história. Suas obras tratam dessas coisas como construções históricas e desse modo nos encorajam a examinar o modo como as práticas discursivas de um período, inclusive a literatura, podem ter conformado coisas que aceitamos sem discussão.

Para um segundo exemplo de "teoria" - tão influente como a revisão feita por Foucault da história da sexualidade mas com traços que ilustram algumas diferenças no interior da "teoria" - poderíamos examinar uma análise do filósofo francês contemporâneo Jacques Derrida[2] a respeito de uma discussão sobre escrita e experiência nas *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau[3]. Rousseau é um escritor do século XVIII francês a quem muitas vezes se credita ter trazido à luz a noção moderna do eu individual.

Mas, primeiro, um pouco de pano de fundo. Tradicionalmente, a filosofia ocidental distinguiu a "realidade" da "aparência", as próprias coisas de suas *representações* e o *pensamento* dos *signos* que o expressam. Os signos ou representações, nessa visão, são apenas um modo de chegar à realidade, à verdade ou às idéias, e deveriam ser tão transparentes quanto possível; não deveriam atrapalhar, afetar ou infectar o pensamento ou verdade que representam. Nesse referencial, a fala pareceu a manifestação ou presença imediata do pensamento, ao passo que a escrita, que opera na ausência do falante, foi tratada como uma representação artificial e derivada da fala, um signo potencialmente enganador de um signo.

Rousseau segue essa tradição, que passou para o senso comum, quando escreve: "As línguas são feitas para serem faladas; a escrita serve apenas como um suplemento da fala". Aqui Derrida intervém, perguntando "o

2 Jacques Derrida (1930-). Filósofo nascido na Argélia e educado na França, um dos mais proeminentes pensadores do movimento pós-estruturalista. Sua crítica ao conceito de "estrutura" e ao estruturalismo estão na base da desconstrução, uma posição teórica declaradamente "pós-estruturalista", que questiona o pressuposto de que as estruturas de sentido correspondem a algum padrão mental enraizado que determina os limites da inteligibilidade. Em suas formulações, a desconstrução propõe que se desmontem as oposições binárias (por exemplo, entre razão/desrazão; natureza/cultura; homem/mulher; fala/escrita) que, segundo os desconstrucionistas, caracterizam o pensamento ocidental (ver apêndice).
Como não existe neutralidade na teoria ou na crítica, fica claro que, ao privilegiar essa posição teórica, Culler deixa de discutir outros modos de ler as relações entre mundo e linguagem e entre literatura e mundo. A desconstrução desconsidera, por exemplo, a noção de literatura como prática social, não levando em conta as formas de significação no contexto das condições reais de sua produção. (N.T.)

3 Jean-Jacques Rousseau (1712-1779). Embora tenha sido o menos acadêmico dos filósofos modernos, foi, de muitas maneiras, o mais influente. Seu pensamento marcou o nascimento do Romantismo. (N.T.)

que é um suplemento? "O Webster define *suplemento* como "algo que completa ou faz um acréscimo". A escrita "completa" a fala suprindo algo essencial que estava faltando ou acresce algo que a fala podia muito bem passar sem? Repetidas vezes Rousseau caracteriza a escrita como mero acréscimo, um extra desnecessário, até mesmo uma "doença da fala": a escrita consiste em signos que introduzem a possibilidade de mal-entendido já que são lidos na ausência do falante, que não está ali para explicar ou corrigir. Mas, embora ele chame a escrita de um extra desnecessário, suas obras na realidade tratam-na como aquilo que completa ou compensa algo que falta à fala: repetidas vezes a escrita é introduzida para compensar as falhas da fala, tal como a possibilidade de mal-entendido. Por exemplo, Rousseau escreve em suas *Confissões*, que inauguram a noção do ser como uma realidade "interior" desconhecida da sociedade, que escolheu escrever suas *Confissões* e esconder-se da sociedade porque na sociedade se mostraria "não apenas em desvantagem mas completamente diferente do que sou ... Se estivesse presente, as pessoas nunca conheceriam meu valor". Para Rousseau, seu "verdadeiro" eu interior é diferente do eu que aparece nas conversas com os outros e ele precisa escrever para suplementar os signos enganadores de sua fala. A escrita prova ser essencial porque a fala tem qualidades previamente atribuídas à escrita: como a escrita, ela consiste em signos que não são transparentes, não expressam automaticamente o sentido pretendido pelo falante, mas estão abertos à interpretação.

A escrita é um suplemento da fala mas a fala já é um suplemento: as crianças, escreve Rousseau, aprendem rapidamente a usar a fala "para suplementar suas próprias fraquezas ... pois não é preciso muita experiência para perceber quão agradável é agir através das mãos de outrem e movimentar o mundo simplesmente movimentando a língua". Numa providência característica da teoria, Derrida trata esse caso específico como um exemplo de uma estrutura comum ou de uma lógica: uma "lógica da suplementaridade" que ele descobre nas obras de Rousseau. Essa lógica é uma estrutura onde a coisa suplementada (fala) passa a precisar de suplementação porque prova ter as mesmas qualidades originalmente pensadas como característica apenas do suplemento (escrita). Tentarei explicar.

Rousseau precisa da escrita porque a fala é mal interpretada. De modo mais geral, ele precisa de signos porque as coisas elas próprias

não satisfazem. Nas *Confissões*, Rousseau descreve seu amor de adolescente por Madame de Warens, em cuja casa morava e a quem chamava de "Mamãe".

Nunca acabaria se fosse descrever em detalhe todas as loucuras que a recordação de minha querida Mamãe me fez cometer quando não estava mais em sua presença. Quão freqüentemente beijei minha cama, recordando que ela dormira nela, minhas cortinas e toda a mobília do quarto, já que pertenciam a ela e sua linda mão as tocara, até mesmo o chão, sobre o qual me prostrei, pensando que ela andara sobre ele.

Esses diferentes objetos funcionam na sua ausência como suplementos ou substitutos de sua presença. Mas acontece que, mesmo em sua presença, a mesma estrutura, a mesma necessidade de suplementos, persiste. Rousseau continua:

Às vezes, mesmo em sua presença, cometi extravagâncias que apenas o amor mais violento parecia capaz de inspirar. Um dia, à mesa, assim que ela pusera um pedaço de comida em sua boca, exclamei que vi um cabelo nele. Ela colocou o bocado de volta no prato; ansiosamente o agarrei e o engoli.

Sua ausência, quando ele tem que se virar com substitutos ou signos que a lembram, é primeiramente contrastada com sua presença. Mas acontece que a presença dela não é um momento de satisfação, de acesso imediato à coisa ela mesma, sem suplementos ou signos; na presença dela também a estrutura, a necessidade de suplementos, é a mesma. Daí o incidente grotesco de engolir o alimento que ela pusera na boca. E a cadeia de substituições pode ser continuada. Mesmo se Rousseau viesse a "possuí-la", como dizemos, ele ainda sentiria que ela lhe escapava e podia apenas ser esperada com ansiedade e lembrada. E a própria "Mamãe" é uma substituta da mãe que Rousseau jamais conheceu – uma mãe que não teria sido suficiente mas que teria, como todas as mães, fracassado em satisfazer e teria exigido suplementos.

"Através dessa série de suplementos", escreve Derrida, "surge uma lei: a de uma série encadeada infinita, que multiplica inelutavelmente as mediações suplementares que produzem o senso da própria coisa que elas

adiam: a impressão da coisa ela mesma, de presença imediata, ou percepção originária. A imediatez é derivada. Tudo começa com o intermediário". Quanto mais esses textos querem nos falar da importância da própria presença, mais eles mostram a necessidade de intermediários. Esses signos ou suplementos são na realidade responsáveis pela percepção de que há algo lá (como Mamãe) para apreender. O que aprendemos a partir desses textos é que a idéia do original é criada pelas cópias e que o original é sempre adiado – para nunca ser apreendido. A conclusão é que nossa noção de senso comum a respeito da realidade como algo presente, e do original como algo que esteve uma vez presente, prova ser insustentável: a experiência é sempre mediada pelos signos e o "original" é produzido como um efeito de signos, de suplementos.

Para Derrida, os textos de Rousseau, como muitos outros, propõem que, ao invés de pensar a vida como algo a que se acrescem signos e textos para representá-la, deveríamos conceber a própria vida como coberta de signos, tornada o que é por processos de significação. Os textos escritos podem afirmar que a realidade é anterior à significação mas na realidade demonstram que, numa frase famosa de Derrida, "Il n'y a pas de hors-texte" – "Não há nada fora do texto": quando você pensa que está saindo dos signos e do texto para a "própria realidade", o que encontra é mais texto, mais signos, cadeias de suplementos. Escreve Derrida,

O que tentamos mostrar ao seguir o fio de ligação do "suplemento perigoso" é que, no que chamamos de a vida real dessas criaturas "de carne e osso", ... nunca houve nada exceto a escrita, nunca houve nada exceto suplementos e significações substitutas que poderiam somente surgir numa cadeia de relações diferenciais ... E assim por diante indefinidamente, pois lemos no texto que o presente absoluto, a Natureza, o que é nomeado por palavras como "mãe real", etc. sempre já fugiram, nunca existiram; aquilo que inaugura o sentido e a linguagem é a escrita como desaparecimento da presença natural.

Isso não significa que não há nenhuma diferença entre a presença de "Mamãe" ou sua ausência ou entre um acontecimento "real" e um ficcional. É a presença dela que mostra ser um tipo específico de ausência, que ainda exige mediações e suplementos.

Foucault e Derrida são muitas vezes agrupados juntos como "pós-

estruturalistas" (ver Apêndice), mas esses dois exemplos de "teoria" apresentam diferenças notáveis. A de Derrida oferece uma leitura ou interpretação de textos, identificando uma lógica em ação num texto. A asserção de Foucault não se baseia em textos – na realidade ele cita surpreendentemente poucos documentos ou discursos reais – mas oferece um referencial geral para pensar os textos e discursos em geral. A interpretação de Derrida mostra o grau em que as próprias obras literárias, tais como as *Confissões* de Rousseau, são teóricas: elas oferecem argumentos especulativos explícitos sobre escrita, desejo e substituição ou suplementação, e guiam a reflexão sobre esses tópicos de maneiras que deixam implícitas. Foucault, por outro lado, se propõe a nos mostrar não quão perspicazes ou sábios são os textos, mas quanto os discursos de médicos, cientistas, romancistas e outros criam as coisas que afirmam apenas analisar. Derrida mostra quão teóricas são as obras literárias; Foucault, quão criativamente produtivos são os discursos do conhecimento.

Também parece haver uma diferença no que estão afirmando e quanto às questões que surgem. Derrida está pretendendo nos contar o que os textos de Rousseau dizem ou mostram, assim a questão que surge é se o que os textos de Rousseau dizem é verdadeiro. Foucault pretende analisar um momento histórico específico, então a questão que surge é se suas grandes generalizações valem para outros tempos e lugares. Levantar questões subseqüentes como essas é, por sua vez, nossa maneira de intervir na "teoria" e praticá-la.

Ambos os exemplos de teoria ilustram que a teoria envolve a prática especulativa: explicações do desejo, da linguagem e assim por diante, que contestam idéias tradicionais (de que há algo natural chamado "sexo"; de que os signos representam realidades anteriores). Fazendo isso, elas o incitam a repensar as categorias com as quais você pode estar refletindo sobre a literatura. Esses exemplos exibem o principal ímpeto da teoria recente, que é a crítica do que quer que seja tomado como natural, a demonstração de que o que foi pensado ou declarado natural é na realidade um produto histórico, cultural. O que ocorre pode ser compreendido através de um exemplo diferente: quando Aretha Franklin canta "Você faz com que eu me sinta como uma mulher natural", ela parece feliz em ser confirmada numa identidade sexual "natural", anterior à cultura, pelo tratamento que um homem lhe dá. Mas sua formulação, "você faz com que eu me sinta *como* uma mulher natural", sugere que a identidade supostamente natural ou dada é um papel cultural, um efeito que foi produzido no interior da cultura: ela *não é* uma "mulher natural" mas fizeram com que ela se sentisse *como* uma mulher natural. A mulher natural é um produto cultural.

A teoria produz outros argumentos análogos a esse, quer mantendo que arranjos ou instituições sociais aparentemente naturais, e também os hábitos de pensamento de uma sociedade, são o produto de relações econômicas subjacentes e lutas de poder correntes, ou que os fenômenos da vida consciente podem ser produzidos por forças inconscientes, ou que o que chamamos de eu ou sujeito é produzido em e através de sistemas de linguagem e cultura, ou que o que chamamos de "presença", "origem" ou o "original" é criado por cópias, por um efeito de repetição.

Então, o que é teoria? Quatro pontos principais surgiram.

1. A teoria é interdisciplinar – um discurso com efeitos fora de uma disciplina original.
2. A teoria é analítica e especulativa – uma tentativa de entender o que está envolvido naquilo que chamamos de sexo ou linguagem ou escrita ou sentido ou o sujeito.
3. A teoria é uma crítica do senso comum, de conceitos considerados como naturais.
4. A teoria é reflexiva, é reflexão sobre reflexão, investigação das categorias que utilizamos ao fazer sentido das coisas, na literatura e em outras práticas discursivas.

Conseqüentemente, a teoria é intimidadora. Um dos traços mais desanimadores da teoria hoje é que ela é infinita. Não é algo que você poderia algum dia dominar, nem um grupo específico de textos que poderia aprender de modo a "saber teoria". É um *corpus* ilimitado de textos escritos que está sempre sendo aumentado à medida que os jovens e inquietos, em críticas das concepções condutoras de seus antepassados, promovem as contribuições à teoria de novos pensadores e redescobrem a obra de pensadores mais velhos e negligenciados. A teoria é, portanto, uma fonte de intimidação, um recurso para constantes roubos de cena: "O quê? Você não leu Lacan! Como pode falar sobre a lírica sem tratar da constituição especular do sujeito?" Ou "como pode escrever acerca do romance vitoriano sem usar a explicação que Foucault dá sobre o desenvolvimento da sexualidade e sobre a histerização dos corpos femininos e

a demonstração que Gayatri Spivak faz do papel do colonialismo na construção do sujeito metropolitano?" Às vezes, a teoria se apresenta como uma sentença diabólica que condena você a leituras árduas em campos desconhecidos, onde mesmo a conclusão de uma tarefa trará não uma pausa mas mais deveres difíceis. ("Spivak? Sim, mas você leu a crítica que Benita Parry faz de Spivak e a resposta dela?")

Você é um terrorista? Graças a Deus. Entendi Meg dizer que você era um teorista.

A impossibilidade de dominar a teoria é uma causa importante de resistência a ela. Não importa quão bem versado você possa pensar ser, não pode jamais ter certeza se "tem de ler" ou não Jean Baudrillard, Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Hélène Cixous, C.L.R. James, Melanie Klein ou Julia Kristeva, ou se pode ou não esquecê-los com segurança. (Dependerá, naturalmente, de quem "você" é e quem quer ser). Grande parte da hostilidade à teoria, sem dúvida, vem do fato de que admitir a importância da teoria é assumir um compromisso aberto, deixar a si mesmo numa posição em que há sempre coisas importantes que você não sabe. Mas essa é uma condição da própria vida.

A teoria faz você desejar o domínio: você espera que a leitura teórica lhe dê os conceitos para organizar e entender os fenômenos que o preocupam. Mas a teoria torna o domínio impossível, não apenas porque há sempre mais para saber, mas, mais especificamente e mais dolorosamente, porque a teoria é ela própria o questionamento dos resultados presumidos e dos pressupostos sobre os quais eles se baseiam. A natureza da teoria é desfazer, através de uma contestação de premissas e postulados, aquilo que você pensou que sabia, de modo que os efeitos da teoria não são previsíveis. Você não se tornou senhor, mas tampouco está onde estava antes. Reflete sobre sua leitura de maneiras novas. Tem perguntas

diferentes a fazer e uma percepção melhor das implicações das questões que coloca às obras que lê.

Essa brevíssima introdução não o transformará num mestre da teoria, e não apenas porque ela é muito breve, mas porque esboça linhas de pensamento e áreas de debate significativas, especialmente aquelas que dizem respeito à literatura. Ela apresenta exemplos de investigação teórica na esperança de que os leitores achem a teoria valiosa e cativante e aproveitem para experimentar os prazeres da reflexão.

2 O que é Literatura e tem ela importância?

O que é literatura? Você pode pensar que essa seria uma questão central para a teoria literária, mas na realidade ela não parece ter muita importância. Por que isso seria assim?

Parece haver duas razões principais. Primeiramente, como a própria teoria mescla idéias vindas da filosofia, lingüística, história, teoria política e psicanálise, por que os teóricos se preocupariam se os textos que estão lendo são literários ou não? Para os estudantes e professores de literatura hoje, há uma gama inteira de projetos críticos, tópicos para ler e sobre os quais escrever – tais como "imagens de mulheres no início do século XX" – em que você pode lidar tanto com as obras literárias quanto com as não-literárias. Você pode estudar os romances de Virginia Woolf ou as histórias de caso de Freud ou ambos, e a distinção não parece metodologicamente crucial. Isso não significa que todos os textos são de algum modo iguais: alguns textos são considerados mais ricos, mais vigorosos, mais exemplares, mais contestadores, mais centrais, por uma razão ou outra. Mas tanto as obras literárias quanto as não-literárias podem ser estudadas juntas e de modos semelhantes.

Em segundo lugar, a distinção não parece central porque as obras de teoria descobriram o que é mais simplesmente chamado de a "literariedade" dos fenômenos não-literários. Qualidades muitas vezes pensadas

como sendo literárias demonstram ser cruciais também para os discursos e práticas não-literários. Por exemplo, as discussões sobre a natureza da compreensão histórica tomaram como modelo o que está envolvido na compreensão de uma história. Caracteristicamente, os historiadores não produzem explicações que são como as explicações proféticas da ciência: não podem mostrar que quando X e Y ocorrem, Z necessariamente acontecerá. O que fazem, ao contrário, é mostrar como uma coisa levou a outra, como a Primeira Guerra Mundial *veio* a eclodir, não por que *tinha de* acontecer. O modelo para a explicação histórica é, desse modo, a lógica das histórias: a maneira como uma história mostra como algo veio a acontecer, ligando a situação inicial, o desenvolvimento e o resultado de um modo que faz sentido.

O modelo para a inteligibilidade histórica, em resumo, é a narrativa literária. Nós que ouvimos e lemos histórias somos bons em dizer se um enredo faz sentido, é coerente, ou se a história fica inacabada. Se os mesmos modelos do que faz sentido e do que conta como uma história caracterizam tanto as narrativas literárias quanto as históricas, então distinguir entre elas não parece ser uma questão teórica urgente. Igualmente, os teóricos passaram a insistir na importância, nos textos não-literários – quer sejam os relatos de Freud de seus casos psicanalíticos ou obras de argumento filosófico –, de recursos retóricos tais como a metáfora, que foram considerados cruciais para a literatura mas, freqüentemente, puramente ornamentais em outros tipos de discursos. Ao mostrar como as figuras retóricas conformam o pensamento também em outros discursos, os teóricos demonstram uma literariedade poderosa em ação em textos supostamente não-literários, complicando dessa forma a distinção entre o literário e o não-literário.

Mas o fato de eu descrever essa situação falando da descoberta da literariedade dos fenômenos não-literários indica que a noção de literatura continua a desempenhar um papel e precisa ser abordada.

Encontramo-nos de volta à questão-chave, "O que é literatura?", que não irá embora. Mas que tipo de questão é essa? Se quem está perguntando é uma criança de cinco anos de idade, é fácil. "Literatura", você responde, "são histórias, poemas e peças". Mas se o indagador é um teórico literário, é mais difícil saber como enfrentar a indagação. Poderia ser uma questão sobre a natureza geral desse objeto, literatura, que vocês dois já conhecem bem. Que tipo de objeto ou atividade é? O que faz? A

que propósitos serve? Assim compreendida, "O que é literatura?" pede não uma definição mas uma análise, até mesmo uma discussão sobre por que alguém poderia, afinal, se preocupar com a literatura.

Mas "O que é literatura?" poderia também ser uma pergunta sobre as características distintivas das obras conhecidas como literatura: o que as distingue das obras não-literárias? O que diferencia a literatura de outras atividades ou passatempos humanos? Agora, as pessoas poderiam colocar essa questão porque estariam perguntando a si mesmas como decidir quais livros são literatura e quais não são, mas é mais provável que já tenham uma idéia do que conta como literatura e queiram saber outra coisa: há algum traço essencial, distintivo, que as obras literárias partilham?

Essa é uma pergunta difícil. Os teóricos lutaram com ela, mas sem sucesso notável. As razões não estão longe de se encontrar: as obras de literatura vêm em todos os formatos e tamanhos e a maioria delas parece ter mais em comum com obras que não são geralmente chamadas de literatura do que com algumas outras obras reconhecidas como literatura. *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë[4], por exemplo, se parece mais estritamente com uma autobiografia do que com um soneto, e um poema de Robert Burns[5] – "Meu amor é como uma rosa vermelha, vermelha" – se parece mais com uma canção folclórica do que com o *Hamlet* de Shakespeare. Há qualidades partilhadas por poemas, peças e romances que os distinguem de, digamos, canções, transcrições de conversas e autobiografias?

Mesmo um pouco de perspectiva histórica torna essa questão mais complexa. Durante vinte e cinco séculos as pessoas escreveram obras que hoje chamamos de literatura, mas o sentido moderno de *literatura* mal tem dois séculos de idade. Antes de 1800, *literatura* e termos análogos em outras línguas européias significavam "textos escritos" ou "conhecimento de livros". Mesmo hoje, um cientista que diz "a literatura sobre evolução é imensa" quer dizer não que muitos poemas e romances tratam do assunto mas que se escreveu muito sobre ele. E obras que hoje são estudadas como literatura nas aulas de inglês ou latim nas escolas e universidades foram uma vez tratadas não como um tipo especial de escrita mas como belos exemplos do uso da linguagem e da retórica. Eram exemplos de uma cate-

4 Charlotte Brontë (1815-1855), romancista inglesa. *Jane Eyre* foi publicado em 1847. (N.T.)

5 Robert Burns (1759-1796). Poeta nacional da Escócia, escreveu poemas e canções líricas. (N.T.)

goria mais ampla de práticas exemplares de escrita e pensamento, que incluía discursos, sermões, história e filosofia. Aos estudantes não se pedia para interpretá-las, como agora interpretamos as obras literárias, procurando explicar sobre o que elas "realmente" são. Ao contrário, os estudantes as memorizavam, estudavam sua gramática, identificavam suas figuras retóricas e suas estruturas ou procedimentos de argumento. Uma obra como a *Eneida* de Virgílio, que hoje é estudada como literatura, era tratada de modo muito diferente nas escolas antes de 1850.

O sentido ocidental moderno de literatura como escrita imaginativa pode ser rastreado até os teóricos românticos alemães do final do século XVIII e, se quisermos uma fonte específica, a um livro publicado por uma baronesa francesa, Madame de Staël[6], *Sobre a Literatura Considerada em suas Relações com as Instituições Sociais.* Mas mesmo se nos restringirmos aos últimos dois séculos, a categoria da literatura se torna escorregadia: obras que hoje contam como literatura – digamos, poemas que parecem fragmentos de conversas comuns, sem rima ou metro discernível – se qualificariam como literatura para Madame de Staël? E assim que começamos a pensar nas culturas não-européias, a questão do que conta como literatura se torna cada vez mais difícil. É tentador desistir e concluir que a literatura é o que quer que uma dada sociedade trata como literatura – um conjunto de textos que os árbitros culturais reconhecem como pertencentes à literatura.

Essa conclusão é completamente insatisfatória, é claro. Ela simplesmente desloca ao invés de resolver a questão: em vez de perguntar "o que é literatura?", precisamos perguntar "o que faz com que nós (ou alguma outra sociedade) tratemos algo como literatura?" Há, no entanto, outras categorias que funcionam dessa maneira, referindo-se não a propriedades específicas mas apenas a critérios mutáveis de grupos sociais. Tomemos a questão "O que é uma erva daninha?" Há uma essência de "daninheza das ervas" – um algo especial, um *je ne sais quoi*, que as ervas daninhas partilham e que as distingue das ervas não-daninhas? Qualquer pessoa que já tenha se oferecido para ajudar a limpar as ervas daninhas de um jardim sabe quão árduo é diferenciar uma erva daninha de uma erva não-dani-

6 Germaine de Staël (1766-1817). Mulher de letras franco-suíça, ela foi um exemplo perfeito da cultura européia de sua época, fazendo a ponte entre as idéias do Neoclassicismo e do Romantismo. Mantinha um salão, onde se reuniam escritores e intelectuais. Autora de peças, romances, ensaios morais e políticos, crítica literária, história e memórias autobiográficas. (N.T.)

nha e pode se perguntar se há um segredo. Qual seria? Como se reconhece uma erva daninha? Bem, o segredo é que não há um segredo. As ervas daninhas são simplesmente as plantas que os jardineiros não querem que cresçam em seus jardins. Se você tivesse curiosidade sobre as ervas daninhas, sobre a procura da natureza da "daninheza das ervas", seria uma perda de tempo tentar investigar sua natureza botânica, procurar qualidades formais ou físicas distintivas que tornam as plantas ervas daninhas. Em lugar disso, você teria de realizar investigações a respeito dos tipos de plantas que são julgadas indesejáveis por diferentes grupos em diferentes lugares.

Talvez a *literatura* seja como a *erva daninha*.

Mas essa resposta não elimina a pergunta. Muda-a para "o que está envolvido em tratar as coisas como literatura em nossa cultura?" Suponha que você encontre a seguinte sentença:

We dance round in a ring and suppose,
But the Secret sits in the middle and knows.[7]

O que é isso e como você sabe?

Bem, importa muito *onde* você a encontra. Se essa sentença estiver impressa numa tira de papel num biscoito da sorte chinês, você pode muito bem considerá-la como uma predição extraordinariamente enigmática, mas quando ela é oferecida (como é o caso aqui) como um exemplo, você olha em torno buscando possibilidades entre os usos de linguagem familiares a você. É um enigma, pedindo-nos que adivinhe o segredo? Poderia ser um anúncio de algo chamado "Segredo"? Os anúncios muitas vezes rimam - "Winston tastes good, like a cigarette should"[8] - e ficam cada vez mais enigmáticos na tentativa de estimular um público cansado. Mas essa sentença parece destacada de qualquer contexto prático prontamente imaginável, inclusive o da venda de um produto. Isso, e o fato de que ela rima e, depois das primeiras duas palavras, segue um ritmo regular de sílabas fortes e fracas alternadas ("róund in a ríng and suppóse") cria a possibilidade de que isso poderia ser poesia, um exemplo de literatura.

7 "Dançamos em círculo e supomos./Mas o Segredo senta no meio e sabe". Poema de Robert Frost (1874-1963), poeta norte-americano que encontrou a poesia nos objetos familiares e no caráter da Nova Inglaterra. (N.T.)
8 "Winston é saboroso, como um cigarro deve ser." (N.E.)

Entretanto, há um quebra-cabeças aqui: o fato de essa sentença não ter importância prática óbvia é que cria, principalmente, a possibilidade de que poderia se tratar de literatura, mas não poderíamos conseguir o mesmo efeito tirando outras sentenças dos contextos que deixam claro o que fazem? Suponha que tiremos uma sentença de um libreto de instruções, de uma receita, um anúncio, um jornal, e a coloquemos numa página isoladamente:

Stir vigorously and allow to sit five minutes.[9]

Isso é literatura? Transformei-a em literatura ao extraí-la do contexto prático de uma receita? Talvez, mas dificilmente fica claro que o tenha feito. Algo parece estar faltando: a sentença parece não ter os recursos com os quais trabalhar. Para transformá-la em literatura, você precisa, talvez, imaginar um título cuja relação com o verso colocaria um problema e exercitaria a imaginação: por exemplo, "O Segredo" ou "A Qualidade da Misericórdia".

Algo assim ajudaria, mas um fragmento de sentença como "Um confeito sobre o travesseiro de manhã" parece ter mais chances de tornar-se literatura porque seu malogro em ser qualquer coisa que não uma imagem convida um certo tipo de atenção, exige reflexão. O mesmo ocorre com sentenças em que a relação entre a forma e o conteúdo fornece matéria potencial para reflexão. Desse modo, a sentença de abertura de um livro de filosofia, *From a Logical Point of View*, de W. O. Quine[10], poderia concebivelmente ser um poema:

A curious thing
about the ontological problem
is its simplicity.[11]

Registrada dessa maneira numa página, cercada por margens intimidadoras de silêncio, essa sentença pode atrair um certo tipo de atenção que poderíamos chamar de literária: um interesse pelas palavras, suas

9 "Agite vigorosamente e deixe descansar por cinco minutos." (N.T.)
10 Williard Van Orman Quine (1908-). Filósofo e lógico norte-americano, defensor da análise construtivista sistemática da filosofia. (N.T.)
11 "Uma coisa curiosa sobre o problema ontológico é sua simplicidade." (N.T.)

relações umas com as outras, e suas implicações, e particularmente um interesse em como o que é dito se relaciona com a maneira como é dito. Isto é, registrada dessa maneira, essa sentença parece conseguir corresponder a uma certa idéia moderna de poema e responder a um tipo de atenção que, hoje, é associada à literatura. Se alguém dissesse essa sentença a você, você perguntaria, "o que você quer dizer?", mas se você considerar essa sentença como um poema, a pergunta não é exatamente a mesma: não o que o falante ou autor quer dizer mas o que o poema significa? Como funciona essa linguagem? O que essa sentença faz?

Isoladas na primeira linha, as palavras "Uma coisa curiosa" podem levantar a questão de o que é uma coisa e o que é uma coisa ser curiosa. "O que é uma coisa?" é um dos problemas da ontologia, a ciência do ser ou o estudo do que existe. Mas "coisa" na expressão "uma coisa curiosa" não é um objeto físico mas algo como uma relação ou aspecto que não parece existir da mesma maneira que uma pedra ou uma casa. A sentença prega a simplicidade mas parece não praticar o que prega, ilustrando, nas ambigüidades da *coisa*, algo das complexidades proibitivas da ontologia. Mas talvez a simplicidade mesma do poema – o fato de ele se interromper depois de "simplicidade", como se nada mais precisasse ser dito – confira alguma credibilidade à afirmação implausível de simplicidade. Em todo caso, isolada dessa forma, a sentença pode dar origem ao tipo de atividade de interpretação associada com a literatura – o tipo de atividade que venho realizando aqui.

O que esses experimentos de pensamento podem nos dizer sobre a literatura? Eles sugerem, primeiramente, que, quando a linguagem é removida de outros contextos, destacada de outros propósitos, ela pode ser interpretada como literatura (embora deva possuir algumas qualidades que a tornam sensível a tal interpretação). Se a literatura é linguagem descontextualizada, cortada de outras funções e propósitos, é também, ela própria, um contexto, que promove ou suscita tipos especiais de atenção. Por exemplo, os leitores atentam para potenciais complexidades e procuram sentidos implícitos, sem supor, digamos, que a elocução está ordenando que façam algo. Descrever a "literatura" seria analisar um conjunto de suposições e operações interpretativas que os leitores podem colocar em ação em tais textos.

Uma convenção ou disposição relevante que surgiu da análise das histórias (que vão de casos pessoais a romances inteiros) atende pelo

nome proibitivo de "princípio cooperativo hiper-protegido" mas é realmente bastante simples. A comunicação depende da convenção básica de que os participantes estão cooperando uns com os outros e que, portanto, o que uma pessoa diz a outra é provavelmente relevante. Se eu pergunto a você se Jorge é bom aluno e você responde, "geralmente ele é pontual", entendo sua resposta dando por assente que você está cooperando e dizendo algo relevante à minha pergunta. Ao invés de reclamar, "Você não respondeu à minha pergunta", posso concluir que você a respondeu implicitamente e indicou que há pouco de positivo a ser dito sobre Jorge enquanto aluno. Isto é, presumo que você está cooperando, a menos que haja evidência convincente do contrário.

Agora, as narrativas literárias podem ser vistas como membros de uma classe mais ampla de histórias, "textos de demonstração narrativa", elocuções cuja relevância para os ouvintes não reside na informação que comunicam mas em sua "narratividade". Quer esteja contando um caso a um amigo ou escrevendo um romance para a posteridade, você está fazendo algo diferente, digamos, de testemunhar no tribunal: está tentando produzir uma história que parecerá "valer a pena" para seus ouvintes, que terá algum tipo de finalidade ou importância, divertirá ou dará prazer. O que diferencia as obras literárias dos outros textos de demonstração narrativa é que eles passaram por um processo de seleção: foram publicados, resenhados e reimpressos, para que os leitores se aproximassem deles com a certeza de que outros os haviam considerado bem construídos e "de valor". Assim, no caso das obras literárias, o princípio cooperativo é "hiper-protegido". Podemos agüentar muitas obscuridades e irrelevâncias aparentes, sem presumir que isso não faz nenhum sentido. Os leitores presumem que, na literatura, as complicações da linguagem têm, em última análise, um propósito comunicativo e, ao invés de imaginar que o falante ou escritor não está sendo cooperativo, como poderiam ser em outros contextos de fala, eles lutam para interpretar elementos que zombam dos princípios de comunicação eficiente no interesse de alguma outra meta comunicativa. A "Literatura" é uma etiqueta institucional que nos dá motivo para esperar que os resultados de nossos esforços de leitura "valham a pena". E muitos dos traços da literatura advêm da disposição dos leitores de prestar atenção, de explorar incertezas e não perguntar de imediato "o que você quer dizer com isso?"

"Ele leu durante duas horas inteiras sem qualquer treinamento."

A literatura, poderíamos concluir, é um ato de fala ou evento textual que suscita certos tipos de atenção. Contrasta com outros tipos de atos de fala, tais como dar informação, fazer perguntas ou fazer promessas. Na maior parte do tempo, o que leva os leitores a tratar algo como literatura é que eles a encontram num contexto que a identifica como literatura: num livro de poemas ou numa seção de uma revista, biblioteca ou livraria.

Mas temos um outro quebra-cabeças aqui. Não há maneiras especiais de organizar a linguagem que nos digam que algo é literatura? Ou o fato de sabermos que algo é literatura nos leva a dar-lhe um tipo de atenção que não damos aos jornais e, conseqüentemente, a encontrar nela tipos especiais de organização e sentidos implícitos? A resposta deve certamente estar no fato de que ambos os casos ocorrem: às vezes o objeto tem traços que o tornam literário mas às vezes é o contexto literário que nos faz tratá-lo como literatura. Mas linguagem altamente organizada não necessariamente transforma algo em literatura: nada é mais altamente padronizado que a lista telefônica. E não podemos transformar em literatura simplesmente qualquer fragmento de linguagem chamando-o de literatura: não posso pegar meu velho livro de química e lê-lo como romance.

Por um lado, a "literatura" não é apenas uma moldura na qual colocamos a linguagem: nem toda sentença se tornará literária se registrada na página como um poema. Mas, por outro lado, a literatura não é só um tipo especial de linguagem, pois muitas obras literárias não ostentam sua diferença em relação a outros tipos de linguagem: funcionam de maneiras especiais devido à atenção especial que recebem.

Temos uma estrutura complicada aqui. Estamos lidando com duas perspectivas diferentes que se sobrepõem, se cruzam, mas não parecem

produzir uma síntese. Podemos pensar as obras literárias como linguagem com propriedades ou traços específicos e podemos pensar a literatura como o produto de convenções e um certo tipo de atenção. Nenhuma das duas perspectivas incorpora com sucesso a outra e devemos nos movimentar para lá e para cá entre uma e outra. Examino cinco pontos que os teóricos levantaram a respeito da natureza da literatura: com cada um, você parte de uma perspectiva mas deve, no final, levar em conta a outra.

1. A Literatura como a "colocação em primeiro plano" da linguagem

Muitas vezes se diz que a "literariedade" reside, sobretudo, na organização da linguagem que torna a literatura distinguível da linguagem usada para outros fins. Literatura é linguagem que "coloca em primeiro plano" a própria linguagem: torna-a estranha, atira-a em você – "Veja! Sou a linguagem!" – assim você não pode se esquecer de que está lidando com a linguagem configurada de modos estranhos. Em particular, a poesia organiza o plano sonoro da linguagem para torná-lo algo com que temos de ajustar contas. Aqui está o início de um poema de Gerard Manley Hopkins[12] chamado "*Inversnaid*":

This darksome burn, horseback brown,
His rollrock highroad roaring down,
In coop and in coomb the fleece of his foam
Flutes and low to the lake falls home.[13]

A colocação em primeiro plano do desenho lingüístico – a repetição rítmica de sons em "burn ... brown ... rollrock ... road roaring" – assim como as combinações verbais incomuns tais como "rollrock" deixam claro que estamos lidando com linguagem organizada para atrair a atenção para as próprias estruturas lingüísticas.

Mas também é verdade que, em muitos casos, os leitores não perce-

12 Gerard Manley Hopkins (1844-1889). Poeta inglês do final do século XIX, estudioso da ciência da linguagem poética, cujos poemas foram publicados pela primeira vez apenas em 1918, 29 anos depois de sua morte. (N.T.)
13 "Esse queimado sombrio, marrom eqüino./ seu caminho ondulante ribomba/ em capoeira e em ravina o velo de sua espuma/ pregueia e cai embaixo no lago." (N.T.)

bem o desenho lingüístico a menos que algo seja identificado como literatura. Você não escuta quando está lendo prosa padronizada. O ritmo dessa sentença, você descobrirá, dificilmente é um ritmo que surpreende o ouvido do leitor; mas, se uma rima aparece de repente, ela transforma o ritmo em algo que você ouve. A rima, marca convencional da literariedade, faz com que você repare no ritmo que estava ali desde o começo. Quando um texto é enquadrado como literatura, ficamos dispostos a atentar para o desenho sonoro ou para outros tipos de organização lingüística que, em geral, ignoramos.

2. Literatura como integração da linguagem

Literatura é linguagem na qual os diversos elementos e componentes do texto entram numa relação complexa. Quando recebo uma carta pedindo uma contribuição para uma causa nobre, é improvável que eu ache que o som ecoa o sentido, mas em literatura há relações - de reforço ou contraste e dissonância - entre as estruturas de diferentes níveis lingüísticos: entre som e sentido, entre organização gramatical e padrões temáticos. Uma rima, ao juntar duas palavras [suppose (supõe)/knows (sabe)], relaciona os seus sentidos ("saber" é o oposto de "supor"?). Mas fica claro que nem (1) nem (2) nem ambos juntos fornecem uma definição de literatura. Nem toda literatura coloca a linguagem em primeiro plano como sugere (1) (muitos romances não o fazem), e a linguagem colocada em primeiro plano não é necessariamente literatura. Raramente se pensa que os trava-línguas (Peter Piper picked a peck of pickled peppers[14]) são literatura, embora chamem atenção para si próprios enquanto linguagem e enganem você. Nas propagandas, os expedientes lingüísticos são muitas vezes colocados em primeiro plano de modo até mesmo mais espalhafatoso que nas letras das canções e diferentes níveis estruturais podem ser integrados mais imperiosamente. Um eminente teórico, Roman Jakobson, cita como seu principal exemplo da "função poética" da linguagem não um verso de um poema lírico mas um slogan político da campanha presidencial americana de Dwight D. ("Ike") Eisenhower: *I like*

14 "Peter Piper pegou uma porção de picles de pimenta." Um exemplo de trava-línguas em português seria "O rato roeu a roupa do rei de Roma", ou "três tristes tigres". (N.T.)

Ike.[15] Aqui, através de um jogo de palavras, o objeto de que se gosta (*Ike*) e o sujeito que gosta (*I*) estão ambos envolvidos no ato (*like*): como poderia eu não gostar de Ike, quando *I* e *Ike* estamos ambos contidos em *like*? Através dessa propaganda, a necessidade de gostar de Ike parece inscrita na estrutura mesma da linguagem. Assim, não é que as relações entre diferentes níveis de linguagem sejam relevantes apenas na literatura mas que, na literatura, é mais provável que procuremos e exploremos as relações entre forma e sentido ou tema e gramática e, tentando entender a contribuição que cada elemento traz para o efeito do todo, encontremos integração, harmonia, tensão ou dissonância.

As explicações sobre a literariedade que enfocam a colocação em primeiro plano ou a integração da linguagem não fornecem testes através dos quais, digamos, os marcianos pudessem separar as obras de literatura de outros tipos de escrita. Essas explicações funcionam, como a maioria das asserções sobre a natureza da literatura, para dirigir a atenção para certos aspectos da literatura que elas afirmam ser centrais. Estudar algo como a literatura, essa explicação nos diz, é olhar sobretudo a organização de sua linguagem, não lê-la como a expressão da psique de seu autor ou como o reflexo da sociedade que a produziu.

3. Literatura como ficção

Uma razão por que os leitores atentam para a literatura de modo diferente é que suas elocuções têm uma relação especial com o mundo - uma relação que chamamos de "ficcional". A obra literária é um evento lingüístico que projeta um mundo ficcional que inclui falante, atores, acontecimentos e um público implícito (um público que toma forma através das decisões da obra sobre o que deve ser explicado e o que se supõe que o público saiba). As obras literárias se referem a indivíduos imaginários e não históricos (Emma Bovary, Huckleberry Finn), mas a ficcionalidade não se limita a personagens e acontecimentos. Os dêiticos, como são chamados, traços de orientação da linguagem que se relacionam com a situação de elocução, tais como pronomes (eu, você) ou

15 "Eu gosto de Ike". Roman Jakobson. Lingüista russo, autor de *Lingüística e Comunicação* [São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1969], que propõe 6 funções da linguagem, cada uma determinada por um dos fatores envolvidos na comunicação verbal. (N.T.)

advérbios de tempo e lugar (aqui, ali, agora, então, ontem, amanhã), funcionam de modos especiais na literatura. Agora, num poema ("now ... gathering swallows twitter in the skies"[16]), se refere não ao instante em que o poeta escreveu a palavra pela primeira vez, ou ao momento de sua publicação, mas a um tempo no poema, no mundo ficcional de sua ação. E o "eu" que aparece num poema lírico, tal como o "I wandered lonely as a cloud ..."[17], de Wordsworth[18], também é ficcional; refere-se ao falante do poema, que pode ser bem diferente do indivíduo empírico, William Wordsworth, que escreveu o poema. (Pode ser que haja fortes ligações entre o que acontece com o falante ou narrador do poema e o que aconteceu com Wordsworth em algum momento de sua vida. Mas um poema escrito por um homem velho pode ter um falante jovem e vice-versa. E, notoriamente, os narradores de romances, os personagens que dizem "eu" quando narram a história, podem ter experiências e emitir juízos que são bastante diferentes daqueles de seus autores.)

Na ficção, a relação entre o que os falantes dizem e o que pensa o autor é sempre uma questão de interpretação. O mesmo ocorre com a relação entre os acontecimentos narrados e as situações no mundo. O discurso não-ficcional geralmente está inserido num contexto que diz a você como considerá-lo: um manual de instrução, uma notícia de jornal, uma carta de uma instituição de caridade. O contexto da ficção, entretanto, explicitamente deixa aberta a questão do que trata realmente a ficção. A referência ao mundo não é tanto uma propriedade das obras literárias quanto uma função que lhes é conferida pela interpretação. Se eu disser a um amigo, "Encontre-me para jantarmos no Hard Rock Café às oito amanhã", ele (ou ela) considerará isso um convite concreto e identificará indicadores espaciais e temporais a partir do contexto da elocução ("amanhã" significa 14 de janeiro de 1998, "oito" significa oito da noite). Mas, quando o poeta Ben Jonson[19] escreve um poema "Convidando um amigo para a ceia", a ficcionalidade dessa obra torna sua relação com o mundo uma questão de interpretação: o contexto da mensagem é literário e temos de decidir se consideramos o poema como algo que caracteriza

16 "agora ... andorinhas em bando chilreiam nos céus." (N.T.)

17 "Eu vagava solitário como uma nuvem." (N.T.)

18 William Wordsworth (1770-1850). Poeta inglês, um dos fundadores do Romantismo com seu livro *Lyrical Ballads*, de 1798. (N.T.)

19 Ben Johnson (1572-1637). Poeta, ator e dramaturgo inglês contemporâneo de Shakespeare e autor de uma das mais conhecidas comédias satíricas do teatro inglês, *Volpone* (1606). (N.T.)

principalmente as atitudes de um falante ficcional, esboça um modo de vida passado, ou sugere que a amizade e os prazeres simples são o que há de mais importante para a felicidade humana.

Interpretar *Hamlet* é, entre outras coisas, uma questão de decidir se a peça deveria ser lida como uma discussão, digamos, dos problemas de príncipes dinamarqueses, ou dos dilemas de homens da Renascença que estão vivendo a experiência das mudanças na concepção do eu, ou das relações entre os homens e suas mães em geral, ou da questão de como as representações (inclusive as literárias) afetam o problema da compreensão de nossa experiência. O fato de haver referências à Dinamarca ao longo da peça não significa que você necessariamente a lê como sendo sobre a Dinamarca; essa é uma decisão interpretativa. Podemos relacionar *Hamlet* ao mundo de diferentes maneiras, em diversos níveis diferentes. A ficcionalidade da literatura separa a linguagem de outros contextos nos quais ela poderia ser usada e deixa a relação da obra com o mundo aberta à interpretação.

4. Literatura como objeto estético

As características da literatura discutidas até agora – os níveis suplementares de organização lingüística, a separação de contextos práticos de elocução, a relação ficcional com o mundo – podem ser juntadas sob a rubrica geral de função estética da linguagem. Estética é historicamente o nome dado à teoria da arte e envolve os debates a respeito de se a beleza é ou não uma propriedade objetiva das obras de arte ou uma resposta subjetiva dos espectadores, e a respeito da relação do belo com a verdade e o bem.

Para Immanuel Kant[20], o principal teórico da estética ocidental moderna, a estética é o nome da tentativa de transpor a distância entre o mundo material e espiritual, entre um mundo de forças e magnitudes e um mundo de conceitos. Objetos estéticos, tais como as pinturas ou as obras literárias, com sua combinação de forma sensorial (cores, sons) e conteúdo espiritual (idéias), ilustram a possibilidade de juntar o material e o espiritual. Uma obra

20 Immanuel Kant (1724-1804). Filósofo e metafísico alemão, cuja obra abrangente e sistemática sobre a teoria do conhecimento, ética e estética influenciou enormemente a filosofia posterior, particularmente as várias escolas alemãs do kantismo e idealismo. (N.T.)

literária é um objeto estético porque, com outras funções comunicativas inicialmente postas em parênteses ou suspensas, exorta os leitores a considerar a inter-relação entre forma e conteúdo.

Os objetos estéticos, para Kant e outros teóricos, têm "uma finalidade sem fim". Há uma finalidade em sua construção: são feitos de modo que suas partes operem conjuntamente para algum fim. Mas o fim é a própria obra de arte, o prazer na obra ou o prazer ocasionado pela obra, não algum propósito externo. Em termos práticos, isso significa que considerar um texto como literatura é indagar sobre a contribuição de suas partes para o efeito do todo mas não considerar a obra como sendo principalmente destinada a atingir algum fim, tal como nos informar ou persuadir. Quando digo que as histórias são elocuções cuja relevância reside em sua "narratividade", estou observando que há uma finalidade nas histórias (qualidades que podem torná-las boas histórias) mas que isso não pode ser facilmente vinculado a algum propósito externo e, dessa maneira, estou registrando a qualidade estética, afetiva das histórias, mesmo as não-literárias. Uma boa história é narrável, atinge os leitores ou ouvintes como algo que "vale a pena". Ela pode divertir ou instruir ou incitar, pode ter uma gama de efeitos, mas você não pode definir as boas histórias em geral como sendo aquelas que fazem qualquer uma dessas coisas.

5. Literatura como construção intertextual ou auto-reflexiva

Teóricos recentes argumentaram que as obras são feitas a partir de outras obras: tornadas possíveis pelas obras anteriores que elas retomam, repetem, contestam, transformam. Essa noção às vezes é conhecida pelo nome imaginoso de "intertextualidade". Uma obra existe em meio a outros textos, através de suas relações com eles. Ler algo como literatura é considerá-lo como um evento lingüístico que tem significado em relação a outros discursos: por exemplo, como um poema que joga com as possibilidades criadas por poemas anteriores ou como um romance que encena e critica a retórica política de seu tempo. O soneto de Shakespeare, "My mistress' eyes are nothing like the sun", retoma as metáforas usadas na tradição da poesia amorosa e as nega ("But no such roses see I in her cheeks") – nega-as como uma maneira de elogiar uma mulher que "when

she walks, treads on the ground"[21]. O poema tem significado em relação à tradição que o torna possível.

Agora, como ler um poema como literatura é relacioná-lo a outros poemas, comparar e contrastar o modo como ele faz sentido com os modos como os outros fazem sentido, é possível ler os poemas como sendo, em algum nível, sobre a própria poesia. Eles se relacionam com as operações da imaginação poética e da interpretação poética. Aqui encontramos uma outra noção que é importante na teoria recente: a da "auto-reflexividade" da literatura. Os romances são, em algum nível, sobre os romances, sobre os problemas e possibilidades de representar e dar forma e sentido à experiência. Assim, *Madame Bovary* pode ser lido como uma sondagem das relações entre a "vida real" de Emma Bovary e a maneira como tanto os romances românticos que ela lê quanto o próprio romance de Flaubert[22] conseguem que a experiência faça sentido. Podemos sempre indagar, a respeito de um romance (ou poema), como o que ele diz implicitamente sobre fazer sentido se relaciona com o modo como ele próprio empreende a tarefa de fazer sentido.

A literatura é uma prática na qual os autores tentam fazer avançar ou renovar a literatura e, desse modo, é sempre implicitamente uma reflexão sobre a própria literatura. Mas, mais uma vez, descobrimos que isso é algo que poderíamos dizer a respeito de outras formas: os adesivos de pára-choques, como os poemas, podem depender, quanto a seu sentido, de adesivos anteriores: "Nuke a Whale for Jesus!" não faz nenhum sentido sem "No Nukes", "Save the Whales", e "Jesus Saves", e certamente poder-se-ia dizer que "Nuke a Whale for Jesus!"[23] é realmente *sobre* adesivos de pára-choques. A intertextualidade e auto-reflexividade da literatura não são, finalmente, um traço definidor mas uma colocação em primeiro plano de aspectos do uso da linguagem e de questões sobre representação que podem também ser observados em outros lugares.

Em cada um desses cinco casos, encontramos a estrutura que men-

21 "Os olhos de minha amada não são como o sol/ Mas nenhuma dessas rosas vejo em sua face/ quando ela caminha, pisa no chão." William Shakespeare (1564-1616). Além das tragédias, comédias e peças históricas, Shakespeare se notabilizou por uma coleção de 154 sonetos em que o eu poético medita sobre o tempo, a beleza e a mudança e celebra o amor e a amizade, principalmente. (N.T.)

22 Gustave Flaubert (1821-1880). Romancista francês, um dos mais importantes da escola realista e mais conhecido por sua obra-prima Madame Bovary, um retrato realista da vida burguesa, que lhe valeu um julgamento por imoralidade. (N.T.)

23 "Bombardeie uma baleia em nome de Jesus!"; "Não às bombas nucleares"; "Salve as baleias" e "Jesus salva". (N.T.)

cionei acima: estamos lidando com o que poderia ser descrito como *propriedades* das obras literárias, traços que as marcam como literatura, mas também com o que poderia ser visto como os resultados de um tipo particular de atenção, uma função que atribuímos à linguagem ao considerá-la como *literatura*. Parece que nenhuma das duas perspectivas consegue englobar a outra de modo a tornar-se uma perspectiva abrangente. As qualidades da literatura não podem ser reduzidas a propriedades objetivas ou a conseqüências de maneiras de enquadrar a linguagem. Há uma razão-chave para isso que já surgiu dos pequenos experimentos de pensamento do início deste capítulo. A linguagem resiste aos enquadramentos que impomos. É difícil transformar o dístico "We dance round a ring ..." numa previsão de um biscoito da sorte ou "Stir vigourously", num poema instigante. Quando tratamos algo como literatura, quando procuramos padrão e coerência, há resistência na linguagem; temos que trabalhar em cima disso, trabalhar com isso. Finalmente, a "literariedade" da literatura pode residir na tensão da interação entre o material lingüístico e as expectativas convencionais do leitor a respeito do que é literatura. Mas digo isso com cautela, pois a outra coisa que aprendemos com os nossos cinco casos é que cada qualidade identificada como um traço importante da literatura mostra não ser um traço definidor, já que pode ser encontrada em ação em outros usos da linguagem.

Comecei este capítulo observando que a teoria literária nas décadas de 80 e 90 deste século não teve como foco a diferença entre obras literárias e não-literárias. O que os teóricos fizeram foi refletir sobre a literatura como uma categoria histórica e ideológica, sobre as funções sociais e políticas que se pensou que algo chamado "literatura" desempenha. Na Inglaterra do século XIX, a literatura surgiu como uma idéia extremamente importante, um tipo especial de escrita encarregada de diversas funções. Transformada em matéria de instrução nas colônias do Império Britânico, ela encarregou-se de dar aos nativos uma apreciação da grandeza da Inglaterra e de envolvê-los como participantes agradecidos num empreendimento civilizador histórico. No plano doméstico, ela podia se contrapor ao egoísmo e materialismo fomentados pela nova economia capitalista, oferecendo às classes médias e aos aristocratas valores alternativos e dando aos trabalhadores uma baliza na cultura que, materialmente, os relegava a uma posição subordinada. Ela iria ao mesmo tempo ensinar apreciação desinteressada, proporcionar um senso de gran-

deza nacional, criar um sentimento de camaradagem entre as classes e, em última análise, funcionar como um substituto da religião, que parecia não mais ser capaz de manter a sociedade unida.

Qualquer conjunto de textos que pudesse realizar tudo isso seria realmente muito especial. O que é a literatura que se pensava que pudesse realizar tudo isso? Uma coisa que é crucial é uma estrutura especial de exemplaridade em ação na literatura. Uma obra literária – *Hamlet*, por exemplo - é caracteristicamente a história de um personagem ficcional: ela se apresenta como, de alguma maneira, exemplar (por que outra razão a leríamos?), mas simultaneamente se recusa a definir o arco ou escopo daquela exemplaridade - daí a facilidade com que leitores e críticos passam a falar sobre a "universalidade" da literatura. A estrutura das obras literárias é tal que é mais fácil considerar que elas nos contam sobre a "condição humana" em geral do que especificar que categorias mais restritas elas descrevem ou iluminam. *Hamlet* é apenas sobre príncipes, ou homens da Renascença, ou jovens introspectivos, ou pessoas cujos pais morreram em circunstâncias obscuras? Como todas essas respostas parecem insatisfatórias, é mais fácil para os leitores não responder, aceitando implicitamente, dessa forma, uma possibilidade de universalidade. Em sua particularidade, os romances, os poemas e as peças se recusam a explorar aquilo de que são exemplares, ao mesmo tempo que convidam todos os leitores a se envolverem nas situações e pensamentos de seus narradores e personagens.

Mas oferecer universalidade e se dirigir a todos aqueles que podem ler a linguagem, combinadamente, teve uma função nacional poderosa. Benedict Anderson argumenta, em *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, uma obra de história política que se tornou influente como teoria, que as obras de literatura – particularmente os romances – ajudaram a criar comunidades nacionais através de sua postulação de, e apelo a, uma comunidade ampla de leitores, limitada mas em princípio aberta a todos que podiam ler a língua. "A ficção", escreve Anderson, "filtra-se silenciosa e continuamente na realidade, criando aquela confiança notável da comunidade no anonimato que é a marca registrada das nações modernas". Apresentar os personagens, falantes, enredos e temas da literatura inglesa como potencialmente universais é promover uma comunidade imaginada aberta mas limitada, à qual os súditos nas colônias britânicas, por exemplo, são convidados a aspirar. Na

realidade, quanto mais se enfatiza a universalidade da literatura, mais ela pode ter uma função nacional: afirmar a universalidade da visão de mundo oferecida por Jane Austen torna a Inglaterra um lugar realmente muito especial, o espaço de padrões de gosto e comportamento e, mais importante, dos cenários morais e circunstâncias sociais nas quais os problemas éticos são resolvidos e as personalidades são formadas.

A literatura é vista como um tipo especial de escrita que, argumenta-se, poderia civilizar não apenas as classes mais baixas mas também os aristocratas e as classes médias. Essa visão da literatura como um objeto estético que poderia nos tornar "pessoas melhores" se vincula a uma certa idéia do sujeito, o qual os teóricos passaram a chamar de "sujeito liberal", o indivíduo definido não por uma situação social e interesses mas por uma subjetividade individual (racionalidade e moralidade) concebida como essencialmente livre de determinantes sociais. O objeto estético, desligado de propósitos práticos e induzindo tipos particulares de reflexão e identificações, ajuda a nos tornarmos sujeitos liberais através do exercício livre e desinteressado de uma faculdade imaginativa que combina saber e julgamento na relação correta. A literatura faz isso – afirma o argumento –, encorajando a consideração de complexidades sem uma corrida ao julgamento, envolvendo a mente em questões éticas, induzindo os leitores a examinar a conduta (inclusive a sua própria) como o faria um forasteiro ou um leitor de romances. Promove o caráter desinteressado, ensina a sensibilidade e as discriminações sutis, produz identificações com homens e mulheres de outras condições, promovendo dessa maneira o sentimento de camaradagem. Em 1860, um educador sustentava que

através do diálogo com os pensamentos e elocuções daqueles que são líderes intelectuais da raça, nosso coração passa a bater de acordo com o sentimento de humanidade universal. Descobrimos que nenhuma diferença de classe, ou partido, ou credo, pode destruir o poder do gênio de encantar e instruir e que, acima da fumaça e da agitação, do alarido e tumulto da vida inferior de cuidado e atividade e debate do homem, há uma região serena e luminosa da verdade onde todos podem se encontrar e divagar em comum.

Não surpreende que discussões teóricas recentes tenham criticado essa concepção de literatura e tenham enfocado, sobretudo, a mistificação que busca distrair os trabalhadores da desgraça de sua condição oferecendo-lhes acesso a essa "região mais alta" – atirando aos trabalhadores alguns romances a fim de evitar que eles montem algumas barricadas, como diz Terry Eagleton[24]. Mas quando exploramos as asserções sobre o que faz a literatura, como ela funciona como uma prática social, encontramos argumentos que são extremamente difíceis de reconciliar.

À literatura foram atribuídas funções diametralmente opostas. A literatura é um instrumento ideológico: um conjunto de histórias que seduzem os leitores para que aceitem os arranjos hierárquicos da sociedade? Se as histórias aceitam sem discussão que as mulheres devem encontrar sua felicidade, se é que vão encontrá-la, no casamento; se aceitam as divisões de classe como naturais e exploram a idéia de como a serviçal virtuosa pode casar com um lorde[25], elas trabalham para legitimar arranjos históricos contingentes. Ou a literatura é o lugar onde a ideologia é exposta, revelada como algo que pode ser questionado? A literatura representa, por exemplo, de uma maneira potencialmente intensa e tocante, o arco estreito de opções historicamente oferecidas às mulheres e, ao tornar isso visível, levanta a possibilidade de *não* se aceitar isso sem discussão. Ambas as asserções são completamente plausíveis: que a literatura é o veículo de ideologia e que a literatura é um instrumento para sua anulação. Aqui novamente encontramos uma complexa oscilação entre as "propriedades" potenciais da literatura e a atenção que realça essas propriedades.

Também encontramos asserções contrárias sobre a relação da literatura com a ação. Os teóricos sustentam que a literatura encoraja a leitura e as reflexão solitárias como modo de se ocupar do mundo e, dessa forma, se opõe às atividades sociais e políticas que poderiam produzir mudança. Na melhor das hipóteses, ela encoraja o distanciamento ou a apreciação da complexidade e, na pior, a passividade e a aceitação do que existe. Mas, por outro lado, a literatura foi vista historicamente como perigosa: ela promove o questionamento da autoridade e dos arranjos sociais. Platão baniu os poetas de sua república ideal porque eles só poderiam fazer mal, e há muito tempo se credita aos romances deixar as pessoas insatisfeitas com as vidas que herdam e ansiosas por algo novo – quer seja a vida nas grandes cidades ou uma aventura amorosa ou a re-

24 Crítico marxista inglês, professor da Universidade de Oxford. (N.T.)

25 A referência aqui é ao romance *Pamela, ou virtude recompensada*, texto fundador do romance inglês, publicado pelo inglês Samuel Richardson em 1740. (N.T.)

volução. Promovendo identificação através das divisões de classe, gênero, raça, nação e idade, os livros podem promover um "sentimento de camaradagem" que desencoraja a luta; mas também podem produzir um senso agudo de injustiça que torna possíveis as lutas progressistas. Historicamente, credita-se às obras de literatura a produção da mudança: *A Cabana do Pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe[26], um "best-seller" em sua época, ajudou a criar uma mudança repentina de sentimentos contra a escravidão, que tornou possível a Guerra Civil norte-americana.

Volto, no Capítulo 7, ao problema da identificação e seus efeitos: que papel desempenha a identificação com os personagens e narradores literários? Por enquanto, deveríamos observar sobretudo a complexidade e diversidade da literatura como instituição e prática social. O que temos aqui, afinal de contas, é uma instituição baseada na possibilidade de dizer o que quer que você imagine. Isso é central para o que é literatura: a obra literária pode ridicularizar, parodiar qualquer ortodoxia, crença, valor, imaginar alguma ficção diferente e monstruosa. Dos romances do Marquês de Sade[27], que procuraram imaginar o que aconteceria num mundo em que a ação seguisse uma natureza concebida como apetite sem limites, a *Os Versos Satânicos* de Salman Rushdie[28], que causou tanto escândalo devido a seu uso de nomes e motivos sagrados num contexto de sátira e paródia, a literatura é a possibilidade de exceder ficcionalmente o que foi pensado e escrito anteriormente. Para qualquer coisa que parecesse fazer sentido, a literatura podia fazê-la sem sentido, ir além dela, transformá-la de uma maneira que levantasse a questão de sua legitimidade e adequação.

A literatura é a atividade de uma elite cultural e é o que se chama às vezes de "capital cultural": aprender sobre literatura dá a você uma baliza na cultura que pode compensar de variadas maneiras, ajudando-o a se entrosar com pessoas de status social mais alto. Mas a literatura não pode ser reduzida a essa função social conservadora: dificilmente ela é a fornecedora de "valores familiares" mas torna sedutores todos os tipos de crimes, da revolta de Satã contra Deus no *Paraíso Perdido* de Milton[29] ao

26 Harriet (Elizabeth) Beecher Stowe (1811-1896). Romancista e filantropa norte-americana, autora de A Cabana do Pai Tomás, que contribuiu bastante para fomentar o sentimento popular contra a escravidão. (N.T.)

27 Marquês de Sade (1740-1814). Autor de literatura erótica que deu origem ao termo sadismo. (N.T.)

28 Salman Rushdie (1947-). Romancista anglo-indiano, condenado à morte por importantes líderes religiosos iranianos por ter alegadamente blasfemado contra o Islã em seu romance Os Versos Satânicos (1988). Seu caso tornou-se foco de uma controvérsia internacional. Autor ainda de Midnight's Children (1981) e de Shame (1983). (N.T.)

29 John Milton (1608-1674). Poeta inglês, autor de *Paraíso Perdido* (1667), um poema épico que busca "justificar os caminhos de Deus perante os homens". (N.T.)

assassinato de uma velha cometido por Raskolnikov no *Crime e Castigo* de Dostoievski[30]. Ela estimula a resistência aos valores capitalistas, às praticalidades dos ganhos e gastos. A literatura é o ruído da cultura assim como sua informação. É uma força entrópica assim como um capital cultural. É uma escrita que exige uma leitura e envolve os leitores nos problemas de sentido.

A literatura é uma instituição paradoxal porque criar literatura é escrever de acordo com fórmulas existentes – produzir algo que parece um soneto ou que segue as convenções do romance – mas é também zombar dessas convenções, ir além delas. A literatura é uma instituição que vive de expor e criticar seus próprios limites, de testar o que acontecerá se escrevermos de modo diferente. Assim, a literatura é ao mesmo tempo o nome do absolutamente convencional – *moon* rima com *June* and *swoon*, as virgens são belas, os cavaleiros são ousados – e do absolutamente demolidor, em que os leitores têm de lutar para captar o sentido, como em sentenças como esta, tirada do *Finnegans Wake* de James Joyce[31]: "Eins within a space and a wearywide space it was er wohned a Mookse".

A questão "o que é literatura?" surge, eu sugeri anteriormente, não porque as pessoas estão preocupadas com o fato de que poderiam confundir um romance com a História ou a mensagem num biscoito da sorte com um poema, mas porque os críticos e teóricos esperam, ao dizer o que é literatura, promover o que consideram ser os métodos críticos mais pertinentes e descartar os métodos que negligenciam os aspectos mais básicos e distintivos da literatura. No contexto da teoria recente, a questão "o que é literatura?" tem importância porque a teoria ressalta a literariedade dos textos de todos os tipos. Refletir sobre a literariedade é manter diante de nós, como recursos de análise desses discursos, práticas de leitura trazidas à luz pela literatura: a suspensão da exigência de inteligibilidade imediata, a reflexão sobre as implicações dos meios de expressão e a atenção em como o sentido se faz e o prazer se produz.

30 Fiodor Dostoievski (1821-1881). Romancista, contista e jornalista russo, cuja sondagem psicológica dos cantos mais negros do coração humano juntamente com seus momentos de iluminação exerceram uma profunda influência no romance do século XX. Autor de *Crime e Castigo* (1866) e de *Os Irmãos Karamazov* (1879-89), entre outros. (N.T.)

31 James Joyce (1882-1941). Romancista e contista irlandês conhecido por sua experimentação formal, foi um dos mais importantes escritores do século XX. Autor de *Dublinenses* (1914), *Ulisses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939), entre outras obras. As invenções lingüísticas de *Finnegans Wake* tornam sua tradução um empreendimento que poucos ousaram enfrentar. Os poetas e tradutores Augusto e Haroldo de Campos traduziram e publicaram 11 fragmentos desse romance em *Panorama de Finnegans Wake* [São Paulo, Perspectiva, 1986]. (N.T.)

3 Literatura e Estudos Culturais

Professores de francês que escrevem livros sobre cigarros ou sobre a obsessão dos norte-americanos com a gordura; shakespearianos que analisam a bissexualidade; especialistas em realismo que trabalham com "serial killers". O que está havendo?

O que está acontecendo aqui é "estudos culturais", uma importante atividade nas humanidades na década de 90 deste século. Alguns professores de literatura podem ter se voltado de Milton para Madonna, de Shakespeare para as novelas, abandonando completamente o estudo da literatura. Como isso se relaciona com a teoria literária?

A teoria enriqueceu e revigorou enormemente o estudo das obras literárias mas, como observei no Capítulo 1, a teoria não é a teoria da *literatura*. Se você tivesse de dizer o que a "teoria" é teoria *de*, a resposta seria algo como "práticas de sentido", a produção e representação da experiência, e a constituição de sujeitos humanos – em resumo, algo como cultura no sentido mais amplo. E é surpreendente que o campo dos estudos culturais, tal como se desenvolveu, seja tão confusamente interdisciplinar e tão difícil de definir quanto a própria "teoria". Poder-se-ia dizer que os dois andam juntos: "teoria" é a teoria e estudos culturais é a prática. *Estudos culturais é a prática de que o que chamamos resumidamente de "teoria" é a teoria.* Alguns praticantes dos estudos culturais se queixam da "alta teoria", mas isso indica um desejo compreensível de

não ser responsabilizado pelo corpus infinito e intimidador de teoria. O trabalho na área de estudos culturais, na realidade, depende profundamente dos debates teóricos sobre sentido, identidade, representação e agência de que trato neste livro.

Mas qual é a relação entre estudos literários e estudos culturais? Em sua concepção mais ampla, o projeto dos estudos culturais é compreender o funcionamento da cultura, particularmente no mundo moderno: como as produções culturais operam e como as identidades culturais são construídas e organizadas, para indivíduos e grupos, num mundo de comunidades diversas e misturadas, de poder do Estado, indústrias da mídia e corporações multinacionais. Em princípio, então, os estudos culturais incluem e abrangem os estudos literários, examinando a literatura como uma prática cultural específica. Mas que tipo de inclusão é essa? Há uma boa quantidade de discussão aqui. Os estudos culturais são um projeto amplo no interior do qual os estudos literários ganham novo poder e percepção? Ou os estudos culturais irão engolir os estudos literários e destruir a literatura? Para compreender o problema, precisamos de um pouco de conhecimento sobre o desenvolvimento dos estudos culturais.

Os estudos culturais modernos têm uma genealogia dupla. Vêm primeiro do estruturalismo francês dos anos 60 (ver Apêndice), que tratava a cultura (inclusive a literatura) como uma série de práticas cujas regras ou convenções deveriam ser descritas. Uma das primeiras obras de estudos culturais do teórico literário francês Roland Barthes, *Mitologias* (1957), realiza breves "leituras" de uma gama de atividades culturais, de lutas livres profissionais e propagandas de carros e detergentes a objetos culturais míticos como o vinho francês e o cérebro de Einstein. Barthes está especialmente interessado em desmistificar o que, em cultura, passa a parecer natural, mostrando que ela se baseia em construções contingentes, históricas. Ao analisar as práticas culturais, ele identifica as convenções subjacentes e suas implicações sociais. Se você comparar a luta livre profissional com o boxe, por exemplo, você pode ver que há convenções diferentes: os boxeadores se comportam estoicamente quando atingidos, enquanto que os lutadores livres se contorcem em agonia e encenam bombasticamente papéis estereotipados. No boxe, as regras da luta são externas ao certame, no sentido de que designam limites além dos quais ele não pode ir, enquanto que, na luta livre, as regras estão fundamentalmente *dentro* do certame, como convenções que aumentam o

arco de sentido que pode ser produzido: as regras existem para ser violadas, de maneira bastante flagrante, de modo que o "cara mau" ou vilão possa revelar-se dramaticamente como malfazejo e não-esportivo e o público possa ser estimulado a uma fúria vingativa. A luta livre, dessa forma, proporciona, sobretudo, as satisfações de inteligibilidade moral, já que o bem e o mal estão claramente em oposição. Investigando as práticas culturais da alta literatura à moda e comida, o exemplo de Barthes estimulou a leitura das conotações das imagens culturais e a análise do funcionamento social das estranhas construções da cultura.[32]

A outra fonte dos estudos culturais contemporâneos é a teoria literária marxista na Grã-Bretanha. A obra de Raymond Williams (*Cultura e Sociedade*, 1958) e do fundador do Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies, Richard Hoggart (*The Uses of Literacy*, 1957)[33] buscou recuperar e explorar uma cultura operária popular, que havia sido perdida de vista à medida que a cultura era identificada com alta literatura. Esse projeto de recuperação de vozes perdidas, de fazer a História a partir de baixo, encontrou uma outra teorização da cultura – da teoria marxista européia – que analisava a cultura de massas (em oposição à "cultura popular") como uma formação ideológica opressora, como significados que funcionavam para posicionar os leitores ou espectadores como consumidores e para justificar os funcionamentos do poder de Estado. A interação entre essas duas análises da cultura – a cultura como uma expressão *do* povo e a cultura como imposição *sobre* o povo – foi

32 Roland Barthes (1915-1980). Intelectual e crítico francês que deu grandes contribuições à Semiótica (o estudo formal de símbolos e signos). O livro de que fala Culler contém uma série de textos que refletem sobre mitos da vida cotidiana francesa, contemporânea a Barthes, e, inscrevendo-se no campo da Semiologia, visam, segundo o teórico francês, "realizar, por um lado, uma crítica ideológica da linguagem da cultura dita de massa, por outro, uma primeira desmontagem semiológica dessa linguagem". A nova ciência da Semiologia é proposta, dessa forma, como uma maneira de desmistificar o mundo. Ver Roland Barthes. *Mitologias*. Rio de Janeiro, DIFEL, 1978. (N.T.)

33 Raymond Williams (1921-1988). O mais importante teórico da cultura e crítico literário marxista britânico desde a Segunda Guerra Mundial. Fez a crítica da noção de cultura como sendo economicamente determinada e estruturou um pensamento que compreendia, de modo sutil e complexo, todos os escritores e textos como estando inseridos em relações específicas e concretas.

Como se pode verificar, *Mitologias* apareceu na França quase que simultaneamente com os dois textos fundadores dos estudos culturais na Grã-Bretanha. Enquanto o objeto de Barthes eram os fenômenos da cultura de massas, os estudos culturais britânicos tinham como foco a vida cotidiana ou as estruturas e práticas no interior e através das quais a sociedade moderna constrói e circula significados e valores. Entretanto, as posições teóricas de Barthes e Williams tomariam rumos bastante diferentes, cujas complexidades não cabe detalhar aqui. É preciso registrar ainda que os estudos culturais, desde esse momento de fundação, transformou-se, além de campo teórico, numa disciplina acadêmica e num dos terrenos mais contestados da recente teoria literária. Há uma vasta bibliografia sobre esse assunto mas, tratando-se de uma introdução, Culler apenas adianta algumas proposições, sem se deter nas divergências e polêmicas que têm marcado as diferentes vertentes dessa nova disciplina. (N.T.)

crucial para o desenvolvimento dos estudos culturais, primeiro na Grã-Bretanha e depois em outros lugares.

Os estudos culturais nessa tradição são movidos pela tensão entre o desejo de recuperar a cultura popular como a expressão do povo ou de dar voz à cultura de grupos marginalizados, e o estudo da cultura de massas como uma imposição ideológica, uma formação ideológica opressora. Por um lado, a razão para estudar a cultura popular é entrar em contato com o que é importante para as vidas das pessoas comuns – sua cultura – em oposição àquela dos estetas e professores. Por outro, há um forte ímpeto de mostrar como as pessoas são conformadas ou manipuladas por forças culturais. Em que medida as pessoas são construídas como sujeitos pelas formas e práticas culturais, que as "interpelam" ou se dirigem a elas *como* pessoas com desejos e valores específicos? O conceito de *interpelação* vem do teórico marxista francês Louis Althusser. Dirigem-se a você – as propagandas, por exemplo – como um tipo particular de sujeito (um consumidor que valoriza certas qualidades) e, ao se dirigirem a você repetidas vezes dessa maneira, fazem com que você passe a ocupar essa posição. Os estudos culturais indagam em que medida somos manipulados pelas formas culturais e em que medida ou de que maneiras somos capazes de usá-las para outros propósitos, exercendo a "agência", como ela é chamada. (A questão da "agência", para usar a expressão abreviada da teoria atual, é a questão de em que medida podemos ser sujeitos responsáveis por nossas ações e em que medida nossas escolhas aparentes são limitadas por forças que não controlamos.)

Os estudos culturais se detêm na tensão entre o desejo do analista de analisar a cultura como um conjunto de códigos e práticas que aliena as pessoas de seus interesses e cria os desejos que elas passam a ter e, por outro lado, o desejo do analista de encontrar na cultura popular uma expressão autêntica de valor. Uma solução é mostrar que as pessoas são capazes de usar os materiais culturais impingidos a elas pelo capitalismo e suas indústrias de mídia a fim de produzir uma cultura toda delas. A cultura popular é feita da cultura de massas. A cultura popular é feita de recursos culturais que se opõem a ela e, desse modo, é uma cultura de luta, uma cultura cuja criatividade consiste em usar os produtos da cultura de massas.

O trabalho nos estudos culturais se harmoniza particularmente com o caráter problemático da identidade e com as múltiplas maneiras pelas

quais as identidades se formam, são vividas e transmitidas. Particularmente importante, portanto, é o estudo das culturas e identidades culturais instáveis que se colocam para grupos – minorias étnicas, imigrantes e mulheres – que podem ter problemas em identificar-se com a cultura mais ampla na qual se encontram – uma cultura que é ela própria uma construção ideológica que sofre mudanças.

Agora, a relação entre estudos culturais e estudos literários é um problema complicado. Na teoria, os estudos culturais são abrangentes: Shakespeare e rap, alta e baixa cultura, cultura do passado e cultura do presente. Mas, na prática, como o sentido se baseia na diferença, as pessoas fazem estudos culturais *em oposição a* outra coisa. Em oposição a quê? Como os estudos culturais surgiram dos estudos literários, a resposta muitas vezes é, "em oposição aos estudos literários, tradicionalmente concebidos", em que a tarefa era a interpretação de obras literárias enquanto realizações de seus autores, e a principal justificativa para o estudo da literatura era o valor especial das grandes obras: sua complexidade, sua beleza, sua percepção, sua universalidade e seus potenciais benefícios para o leitor.

Mas os próprios estudos literários nunca foram unificados em torno de uma única concepção daquilo que estavam fazendo, fosse tradicional ou não; e, desde o advento da teoria, os estudos literários são uma disciplina contestada e controversa, em que todos os tipos de projetos, tratando tanto das obras literárias como das não-literárias, brigam por atenção.

Em princípio, portanto, não há necessidade de haver conflito entre os estudos culturais e os literários. Os estudos literários não estão comprometidos com uma concepção do objeto literário que os estudos culturais devem repudiar. Os estudos culturais surgiram como a aplicação de técnicas de análise literária a outros materiais culturais. Tratam os artefatos culturais como "textos" a ser lidos e não como objetos que estão ali simplesmente para serem contados. E, inversamente, os estudos literários podem ganhar quando a literatura é estudada como uma prática cultural específica e as obras são relacionadas a outros discursos. O impacto da teoria foi expandir o arco de questões às quais as obras literárias podem responder e focar a atenção nos diferentes modos através dos quais elas resistem a ou complicam as idéias de seu tempo. Em princípio, os estudos culturais, com sua insistência no estudo da literatura como uma prática

de sentido entre outras, e no exame dos papéis culturais dos quais a literatura foi investida, podem intensificar o estudo da literatura como um fenômeno intertextual complexo.

Os argumentos sobre a relação entre estudos literários e culturais podem ser agrupados em torno de dois tópicos amplos. (1) O que é chamado de "cânone literário": as obras regularmente estudadas nas escolas e universidades e consideradas como formando "nossa herança literária". (2) Os métodos apropriados para a análise de objetos culturais.

1. O cânone literário

O que será do cânone literário se os estudos culturais engolirem os estudos literários? Será que as novelas substituíram Shakespeare e, se isso ocorreu, a culpa é dos estudos culturais? Os estudos culturais não irão matar a literatura através do estímulo ao estudo de filmes, televisão e outras formas culturais populares, em lugar dos clássicos da literatura mundial?

Uma acusação semelhante foi feita contra a teoria quando ela estimulou a leitura de textos filosóficos e psicanalíticos ao lado das obras literárias: ela levava os alunos para longe dos clássicos. Mas a teoria revigorou o cânone literário tradicional, abrindo a porta a mais maneiras de ler as "grandes obras" da literatura inglesa e norte-americana. Nunca se escreveu tanto sobre Shakespeare; ele é estudado de todos os ângulos concebíveis, interpretado nos vocabulários feminista, marxista, psicanalítico, historicista e desconstrucionista. Wordsworth foi transformado pela teoria literária de poeta da natureza em figura-chave da modernidade. O que foi negligenciado foram as obras "menores" que eram estudadas regularmente quando o estudo literário era organizado de modo a "cobrir" períodos históricos e gêneros. Shakespeare é lido mais amplamente e interpretado mais vigorosamente do que nunca, mas Marlowe, Beaumont e Fletcher, Dekker, Heywood e Ben Jonson – dramaturgos elizabetanos e jacobinos que costumavam rodeá-lo – são pouco lidos hoje.

Os estudos culturais teriam um efeito semelhante, proporcionando novos contextos e aumentando o arco de questões no que diz respeito a algumas obras literárias, enquanto levariam os estudantes para longe de outras? Até agora, o crescimento dos estudos culturais acompanhou (em-

bora não tenha causado) uma expansão do cânone literário. A literatura que é ensinada amplamente hoje inclui textos de mulheres e de membros de outros grupos historicamente marginalizados. Quer acrescentados a cursos tradicionais de literatura quer estudados como tradições separadas ("literatura asiático-americana", "literatura pós-colonial em língua inglesa"), esses textos são freqüentemente estudados como representações da experiência e portanto da cultura das pessoas em questão (nos Estados Unidos, dos afro-americanos, asiático-americanos, americanos nativos, latinos dos Estados Unidos, assim como das mulheres). Esses textos, entretanto, trazem para primeiro plano questões sobre em que medida a literatura cria a cultura que se diz que ela expressa ou representa. A cultura é o *efeito* de representações ao invés de ser sua fonte ou causa?

O estudo generalizado de textos anteriormente negligenciados estimulou debates acalorados na mídia: os padrões literários tradicionais foram comprometidos? Obras anteriormente neglicenciadas são escolhidas pela sua "excelência literária" ou pela sua representatividade cultural? É o "politicamente correto", o desejo de dar a cada minoria uma representação justa, e não critérios especificamente literários, que está determinando a escolha das obras a serem estudadas?

Há três linhas de resposta para essas questões. A primeira é que a "excelência literária" nunca determinou o que é estudado. Cada professor não escolhe o que ele ou ela pensa serem as dez maiores obras da literatura mundial mas, ao contrário, seleciona obras que são representativas de algo: talvez uma forma literária ou um período da história literária (o romance inglês, a literatura elizabetana, a poesia norte-americana moderna). É dentro desse contexto de representar algo que as "melhores" obras são escolhidas: você não omite Sidney, Spenser e Shakespeare do seu curso sobre a era elizabetana se você achar que eles são os melhores poetas do período, assim como você inclui o que considera serem as "melhores" obras de literatura asiático-americana, se é isso que você está ensinando. O que mudou é um interesse na escolha de obras que representem uma gama de experiências culturais e também uma gama de formas literárias.

Segundo, a aplicação do critério de excelência literária foi historicamente comprometida por critérios não-literários, envolvendo raça e gênero, por exemplo. A experiência de crescimento de um menino (por exemplo, a de Huck Finn) foi considerada universal, enquanto que a de uma menina (a

de Maggie Tulliver, em *The Mill on the Floss*[34]) foi vista como uma matéria de interesse mais restrito.

Finalmente, a própria noção de excelência literária foi submetida a discussão: ela cultua interesses e propósitos culturais particulares como se fossem o único padrão de avaliação literária? A discussão sobre o que conta como literatura digna de ser estudada e sobre como as idéias de excelência funcionam nas instituições é uma vertente dos estudos culturais extremamente pertinente aos estudos literários.

2. Modos de análise

O segundo tópico amplo de dissensão diz respeito aos modos de análise nos estudos literários e culturais. Quando os estudos culturais eram uma forma renegada de estudos literários, eles aplicavam análise literária a outros materiais culturais. Se os estudos culturais se tornaram dominantes e seus praticantes não mais chegaram até eles vindos dos estudos literários, essa aplicação da análise literária não poderia ter-se tornado menos importante? A introdução de um influente volume norte-americano, *Cultural Studies*, declara que "embora não haja proibição contra leituras textuais cerradas[35] nos estudos culturais, elas também não são necessárias". Essa asseveração de que a leitura cerrada não é proibida dificilmente é tranqüilizadora para o crítico literário. Libertados do princípio que presidiu por muito tempo os estudos literários – que o principal motivo de interesse é a complexidade distintiva das obras individuais – os estudos culturais podiam facilmente tornar-se um tipo de sociologia não-quantitativa, tratando as obras como exemplos ou sintomas de outra coisa e não do interesse nelas mesmas e sucumbindo a outras tentações.

Central, entre essas tentações, é a sedução da "totalidade", a noção de que há uma totalidade social da qual as formas culturais são a expressão ou o sintoma, de modo que analisá-las é relacioná-las à totalidade social da qual derivam. A teoria recente discute a questão de se há

34 Huck Finn é o protagonista de *Huckleberry Finn* (1885), do escritor norte-americano Mark Twain, pseudônimo de Samuel Langhorne Clemens. Maggie Tulliver é a protagonista de *The Mill on the Floss* (1860), da romancista inglesa George Eliot, pseudônimo de Mary Anne Evans. (N.T.)

35 A referência aqui é ao modo como os *New Critics* propunham a análise, levando em conta apenas os elementos internos ao texto: sua camada sonora, imagens, ambigüidades, ritmo, etc. A esse tipo de leitura, eles deram o nome de "*close reading*" (leitura cerrada). (N.T.)

ou não uma totalidade social, uma configuração sociopolítica e, em caso positivo, como os produtos e atividades culturais se relacionam com ela. Mas os estudos culturais são atraídos pela idéia de uma relação direta, na qual os produtos culturais são o sintoma de uma configuração sociopolítica subjacente. Por exemplo, o curso de "Cultura Popular" da Open University[36] na Grã-Bretanha, que atingiu cerca de 5.000 pessoas entre 1982 e 1985, continha uma unidade sobre "As séries policiais na TV e a Lei e a Ordem", que analisava o desenvolvimento das séries policiais em termos de uma situação sociopolítica em mudança.

Dixon of Dock Green *se centra na figura do pai paternalista que é intimamente familiar aos bairros operários que ele patrulha. Com a consolidação do Estado de Bem-Estar Social na prosperidade do início dos anos 60, os problemas de classe se traduzem em preocupações sociais: correspondendo a essa, uma nova série,* Z Cars, *mostra policiais uniformizados em carros patrulha fazendo seu trabalho como profissionais mas a alguma distância da comunidade a que servem. Depois dos anos 60, há uma crise de hegemonia*[37] *na Grã-Bretanha e o Estado, incapaz de obter consenso facilmente, precisa se armar contra a oposição vinda da militância sindical, dos "terroristas", do IRA*[38]*. Esse estado mais agressivamente mobilizado de hegemonia se reflete em exemplos do gênero policial tais como* The Sweeney e The Professionals *nos quais tiras à paisana combatem uma organização terrorista equiparando sua violência à deles.*

Isso é certamente interessante e bem pode ser verdade, o que torna tudo ainda mais atraente como um modo de análise, mas envolve um deslocamento da leitura ("leitura cerrada") que está alerta aos detalhes da estrutura narrativa e atende às complexidades do sentido, para uma análise sociopolítica, na qual todos os seriados de uma dada época têm a mesma importância, como expressões da configuração social. Se os estudos literários são subsumidos nos estudos culturais, esse tipo de "inter-

36 Universidade Aberta. instituição que oferece cursos de nível superior a pessoas que não tiveram acesso à universidade. Os alunos estudam em casa com materiais e programas de televisão especialmente preparados para eles e podem recorrer aos professores para orientaçao. (N.T.)
37 *Hegemonia* é um acordo de dominaçao aceito por aqueles que são dominados. Os grupos dirigentes dominam não pela pura força mas através de uma estrutura de consentimento. e a cultura é parte dessa estrutura que legitima acordos sociais correntes. (O conceito vem do teórico marxista italiano Antonio Gramsci). (N.A.)
38 Irish Republican Army: Exército Republicano Irlandês. (N.T.)

pretação sintomática" poderia se tornar a norma; a especificidade dos objetos culturais poderia ser negligenciada, juntamente com as práticas de leitura a que a literatura convida (discutidas no Capítulo 2). A suspensão da exigência de inteligibilidade imediata, a disposição de trabalhar nas fronteiras do sentido, abrindo-nos para efeitos produtivos, inesperados da linguagem e da imaginação e o interesse pela maneira como o sentido e o prazer são produzidos – essas disposições são particularmente valiosas, não somente para ler literatura mas também para considerar outros fenômenos culturais, embora seja o estudo literário que torne essas práticas de leitura disponíveis.

Finalmente, há a questão das metas dos estudos literários e culturais. Os praticantes dos estudos culturais muitas vezes esperam que o trabalho sobre a cultura atual seja uma intervenção na cultura ao invés de meras descrições. "Dessa maneira, os estudos culturais acreditam", concluem os editores de *Cultural Studies*, "que seu próprio trabalho intelectual tem obrigação de – pode – fazer diferença". Essa é uma afirmação estranha mas, penso, reveladora: os estudos culturais não acreditam que seu trabalho intelectual *fará* diferença. Isso seria presunçoso, para não dizer ingênuo. Crê que seu trabalho "tem obrigação de" fazer diferença. Essa é a idéia.

Historicamente, as idéias de estudar a cultura popular e de fazer de nosso próprio trabalho uma intervenção política estão estreitamente ligadas. Na Grã-Bretanha das décadas de 60 e 70, estudar a cultura operária tinha uma carga política. Na Grã-Bretanha, onde a identidade cultural nacional parecia vinculada aos monumentos da alta cultura – Shakespeare e a tradição da literatura inglesa, por exemplo – o fato mesmo de estudar cultura popular era um ato de resistência, de uma maneira que não o era nos Estados Unidos, onde a identidade nacional muitas vezes foi definida contra a alta cultura. *Huckleberry Finn*, de Mark Twain, a obra que contribui tanto quanto qualquer outra para definir a americanidade, termina com Huck Finn sumindo para "os territórios" porque Tia Sally quer "sivilizá-lo". Sua identidade depende de fugir da cultura civilizada. Tradicionalmente, o norte-americano é o homem que foge da cultura. Quando os estudos culturais denigrem a literatura como sendo elitista, isso é difícil de distinguir de uma longa tradição nacional de filistinismo burguês. Nos Estados Unidos, evitar a alta cultura e estudar a cultura popular não é um gesto politicamente radical ou de resistência tanto quan-

to tornar acadêmica a cultura de massas. Os estudos culturais na América têm poucas das ligações com movimentos políticos que energizaram os estudos culturais na Grã-Bretanha e poderiam ser vistos como sendo principalmente um estudo cheio de recursos, interdisciplinar, mas ainda acadêmico, de práticas culturais e representação cultural. Os estudos culturais "têm a obrigação de ser" radicais, mas a oposição entre estudos culturais ativistas e estudos literários passivos pode ser mero otimismo.

Os debates sobre a relação entre literatura e estudos culturais estão cheios de queixas de elitismo e acusações de que o estudo da cultura popular trará a morte da literatura. Em toda a confusão, ajuda separar dois conjuntos de questões. O primeiro conjunto envolve questões sobre o valor de se estudar um tipo de objeto cultural ou outro. O valor de se estudar Shakespeare ao invés de novelas não pode mais ser aceito sem discussão e precisa ser discutido: o que tipos diferentes de estudos podem conseguir, no que diz respeito ao treinamento intelectual e moral, por exemplo? Tais argumentos não são fáceis de propor: o exemplo de comandantes de campos de concentração alemães que eram conhecedores de literatura, arte e música complicou tentativas de defender os efeitos de tipos específicos de estudo. Mas essas questões deveriam ser encaradas de frente.

Um conjunto diferente de questões envolve os *métodos* para o estudo de objetos culturais de todos os tipos – as vantagens e desvantagens de diferentes modos de interpretação e análise, tais como a interpretação dos objetos culturais como estruturas complexas ou sua leitura como sintomas de totalidades sociais. Embora a interpretação apreciativa tenha sido associada aos estudos literários e a análise sintomática, aos estudos culturais, cada um dos dois modos pode combinar com cada um dos tipos de objeto cultural. A leitura cerrada da escrita não-literária não implica valorização estética do objeto; tampouco fazer perguntas culturais a respeito das obras literárias implica que elas são apenas documentos de um período. No próximo capítulo, desenvolvo ainda mais o problema da interpretação.

4 Linguagem, Sentido e Interpretação

A literatura é um tipo especial de linguagem ou é um uso especial da linguagem? É linguagem organizada de maneiras distintas ou é linguagem a que se concedem privilégios especiais? Argumentei, no Capítulo 2, que não adiantará escolher uma opção ou outra: a literatura envolve *tanto* as propriedades da linguagem *quanto* um tipo especial de atenção à linguagem. Como esse debate indica, as questões sobre a natureza e os papéis da linguagem e sobre como analisá-la são centrais para a teoria. Algumas das principais questões podem ser enfocadas através do problema do sentido. O que está envolvido na reflexão sobre o sentido?

Tomemos os versos que tratamos anteriormente como literatura, um poema de dois versos de Robert Frost[39]:

THE SECRET SITS
We dance round in a ring and suppose,
But the secret sits in the middle and knows.

O que é "sentido" aqui? Bem, há uma diferença entre indagar a respeito do sentido de um texto (o poema como um todo) e o sentido de uma palavra. Podemos dizer que *dance* significa "realizar uma sucessão de

39 "O SEGREDO SENTA/ Dançamos em círculo e supomos./Mas o Segredo senta no meio e sabe". (N.T.)

movimentos rítmicos e padronizados", mas o que significa esse texto? Ele sugere, você poderia dizer, a futilidade dos atos humanos: damos voltas e andamos em torno; podemos apenas supor. Mais do que isso, com sua rima e seu ar de conhecimento sobre o que está fazendo, esse texto envolve o leitor num processo de deslindamento da dança e da suposição. Esse efeito, o processo que o texto consegue provocar, é parte de seu sentido. Assim, temos o sentido de uma palavra e o sentido ou as provocações de um texto; então, no meio, há o que poderíamos chamar de sentido de uma elocução: o sentido do ato de proferir essas palavras em circunstâncias específicas. Que *ato* essa elocução está realizando: está *advertindo* ou *admitindo*, *lamentando* ou se *vangloriando*, por exemplo? Quem é o *nós* aqui e o que significa *dançar*, nessa elocução?

Não podemos apenas indagar a respeito do "sentido", portanto. Há pelo menos três dimensões ou níveis diferentes de sentido: o sentido de uma palavra, de uma elocução e de um texto. Os possíveis sentidos das palavras contribuem para o sentido de uma elocução, que é um ato de um falante. (E os sentidos das palavras, por sua vez, vêm das coisas que elas poderiam fazer nas elocuções). Finalmente, o texto, que aqui representa um falante desconhecido proferindo essa elocução enigmática, é algo que um autor construiu, e seu sentido não é uma proposição mas o que ele *faz*, seu potencial de afetar os leitores.

Temos tipos diferentes de sentido, mas uma coisa que podemos dizer em geral é que o sentido se baseia na diferença. Não sabemos a quem o "nós" se refere nesse texto: apenas que é um "nós" que se opõe a um "eu" sozinho e a "ele", "ela", "você" e "eles". "Nós" é algum grupo plural indefinido que inclui qualquer falante que pensamos estar envolvido. Está o leitor incluído em "nós" ou não? "Nós" é todo mundo exceto o Segredo, ou é um grupo especial? Essas perguntas, que não têm respostas fáceis, surgem em qualquer tentativa de interpretação do poema. O que temos são contrastes, diferenças.

O mesmo poderia ser dito de "dançar" e "supor". O que *dançar* significa aqui depende daquilo com que o contrastamos ("dançar em círculos" em oposição a "prosseguir diretamente" ou em oposição a "ficar parado"); e "supor" se opõe a "saber". Pensar sobre o sentido desse poema é uma questão de trabalhar com oposições ou diferenças, dando-lhes conteúdo, extrapolando a partir delas.

Uma língua é um *sistema* de diferenças. Assim o declara Ferdinand de

Saussure, um lingüista suíço do início do século XX cuja obra foi crucial para a teoria contemporânea[40]. O que torna cada elemento de uma língua o que ela é, o que lhe dá sua identidade, são os contrastes entre ele e outros elementos dentro do sistema da língua. Saussure oferece uma analogia: um trem – digamos o expresso Londres-Oxford das 8:30h – depende, para sua identidade, do sistema de trens, tal como descrito no horário ferroviário. Assim, o expresso Londres-Oxford das 8:30h se distingue do expresso Londres-Cambridge das 9:30h e do trem local de Oxford das 8:45h. O que conta não são quaisquer das características físicas de um trem específico: a locomotiva, os vagões, a rota exata, os funcionários, etc., podem todos variar, assim como os horários de partida e chegada; o trem pode chegar e partir atrasado. O que dá ao trem sua identidade é seu lugar no sistema de trens: é esse trem, *em oposição* aos outros. Como diz Saussure sobre o signo lingüístico: "Sua característica mais precisa é ser o que os outros não são". Igualmente, a letra *b* pode ser escrita em qualquer número de maneiras diferentes (pense na caligrafia de pessoas diferentes), contanto que não seja confundida com outras letras, tais como *l*, *k*, ou *d*. O que é crucial não é qualquer forma ou conteúdo específico, mas as diferenças, que lhe permitem ter um significado.

Para Saussure, a língua é um sistema de signos e o fato-chave é o que ele chama de natureza arbitrária do signo lingüístico. Isso significa duas coisas. Primeiro, o signo (por exemplo, uma palavra) é uma combinação de uma forma (o "significante") e de um sentido ("o significado") e a relação entre forma e sentido se baseia na convenção, não na semelhança natural. Aquilo sobre o que estou sentado se chama uma *chair* (cadeira) – mas poderia perfeitamente bem ter sido chamado de outra coisa – *wab* ou *punce*. É uma convenção ou regra da língua inglesa que seja uma e não a outra; em outras línguas, teria nomes bastante diferentes. Os casos em que pensamos como sendo exceções são as palavras "onomatopéicas" em que o som parece imitar o que ela representa, como *bow-wow* ou *buzz*. Mas essas diferem de uma língua para outra: em francês, os cachorros dizem *oua-oua* e *buzz* é *bourdonner*[41].

---

40 Ferdinand de Saussure (1857-1913). Lingüista suíço, cujas idéias sobre a estrutura da linguagem lançaram as bases das ciências lingüísticas no século XX. A obra a que Culler se refere é *Curso de Lingüística Geral*, publicado pela primeira vez em 1916 por dois de seus alunos, que reconstruíram seu pensamento a partir de suas notas de aula e outros materiais. (N.T.)

41 *Bow-wow*: latido de cão; *buzz*, zumbido ou barulho de campainha. (N.T.)

Ainda mais importante, para Saussure e para a teoria recente, é o segundo aspecto da natureza arbitrária do signo: tanto o significante (forma) quanto o significado (sentido) são eles próprios divisões convencionais do plano do som e do plano do pensamento, respectivamente. As línguas dividem o plano do som e o plano do pensamento de modo diferente. A língua inglesa divide "chair", "cheer" e "char"[42], no plano do som, como signos separados com sentidos diferentes, mas não precisa fazer isso – eles poderiam ser pronúncias variantes de um único signo. No plano do sentido, a língua inglesa distingue "chair" de "stool" (uma cadeira sem encosto) mas permite que o significado ou conceito "chair" inclua assentos com e sem braços e tanto assentos duros quanto assentos macios e luxuosos – duas diferenças que poderiam perfeitamente bem envolver conceitos distintos.

Uma língua, insiste Saussure, não é uma "nomenclatura" que fornece seus próprios nomes para categorias que existem fora da linguagem. Essa é uma questão com ramificações cruciais para a teoria recente. Tendemos a presumir que temos as palavras *cachorro* e *cadeira* a fim de nomear cachorros e cadeiras, que existem fora de qualquer linguagem. Mas, argumenta Saussure, se as palavras substituíssem conceitos preexistentes, teriam equivalentes exatos em sentido de uma língua para outra, o que não é absolutamente o caso. Cada língua é um sistema de conceitos e de formas: um sistema de signos convencionais que organiza o mundo.

Como a língua se relaciona ao pensamento é uma questão importante para a teoria recente. Num extremo, está a visão de senso comum de que a língua apenas fornece nomes para pensamentos que existem independentemente; a língua oferece maneiras de expressar pensamentos preexistentes. Num outro extremo, está a "hipótese Sapir-Whorf", nomeada a partir de dois lingüistas que afirmavam que a língua que falamos determina o que conseguimos pensar. Por exemplo, Whorf argumentava que os índios Hopi têm uma concepção de tempo que não pode ser compreendida em inglês (e portanto não pode ser explicada aqui!). Parece não haver um modo de demonstrar que há pensamentos de uma língua que não podem ser pensados ou expressos numa outra, mas temos provas maciças de que uma língua torna "naturais" ou "normais" pensamentos que exigem um esforço especial numa outra.

42 Cadeira, aplaudir e carbonizar, respectivamente. (N.T.)

O código lingüístico é uma teoria do mundo. Línguas diferentes dividem o mundo diferentemente. Falantes de inglês têm "pets" (animais de estimação) – uma categoria que não tem nenhum correspondente em francês, embora os franceses possuam quantidades imoderadas de cachorros e gatos. A língua inglesa nos obriga a aprender o sexo de um bebê de modo a usar o pronome correto para falar sobre ele ou ela (não podemos chamar um bebê de "it"[43]); nossa língua desse modo sugere que o sexo é crucial (daí, sem dúvida, a popularidade das roupas de cor rosa ou azul, para sinalizar a resposta correta aos falantes). Mas essa marca lingüística do sexo não é de modo algum inevitável; nem todas as línguas fazem do sexo a característica crucial dos recém-nascidos. As estruturas gramaticais, também, são convenções de uma língua, não naturais ou inevitáveis. Quando olhamos para o céu e vemos um movimento de asas, nossa língua poderia perfeitamente bem permitir-nos dizer algo como, "Está asando" (do modo que dizemos "Está chovendo"), ao invés de "pássaros estão voando". Um poema famoso de Paul Verlaine[44] joga com essa estrutura: "Il pleure dans mon coeur! Comme il pleut sur la ville" (Chora no meu coração, como chove sobre a cidade). Dizemos, "está chovendo na cidade"; por que não "está chorando no meu coração"?

A língua não é uma "nomenclatura" que fornece etiquetas para categorias preexistentes; ela gera suas próprias categorias. Mas os falantes e leitores podem ser levados a enxergar através e em torno das configurações da sua língua, a fim de ver uma realidade diferente. As obras de literatura exploram as configurações ou categorias dos modos habituais de pensar e freqüentemente tentam dobrá-las ou reconfigurá-las, mostrando-nos como pensar algo que nossa língua não havia previsto anteriormente, nos forçando a atentar para as categorias através das quais vemos o mundo irrefletidamente. A língua é, dessa maneira, tanto a manifestação concreta da ideologia – as categorias nas quais os falantes são autorizados a pensar – quanto o espaço de seu questionamento ou desfazimento.

Saussure distingue o sistema de uma língua (*la langue*) de exemplos particulares de fala e escrita (*parole*). A tarefa da lingüística é reconstruir o sistema subjacente (ou gramática) da língua que torna possíveis os

43 "It": pronome neutro em inglês, usado apenas para se referir a objetos ou animais. (N.T.)
44 Paul-Marie Verlaine (1844-1896). Poeta lírico francês, um dos maiores nomes do Simbolismo. (N.T.)

eventos de fala ou *parole*. Isso envolve mais uma distinção entre o estudo *sincrônico* de uma língua (que enfoca a língua como um sistema num momento específico, presente ou passado) e o estudo *diacrônico*, que examina as mudanças históricas sofridas por elementos específicos da língua. Compreender uma língua como um sistema que funciona é examiná-la sincronicamente, tentando explicar detalhadamente as regras e convenções do sistema que tornam possíveis as formas e sentidos da língua. O mais influente lingüista de nossa época, Noam Chomsky, o fundador do que é chamado de gramática gerativa-transformacional, vai além, argumentando que a tarefa da lingüística é reconstruir a "competência lingüística" dos falantes nativos: o conhecimento ou habilidade específica que os falantes adquirem e que os capacita a falar e entender até mesmo sentenças que eles nunca encontraram antes.

Assim, a lingüística *começa* com fatos sobre a forma e o sentido que as elocuções têm para os falantes e tenta explicá-las. Como é que as duas sentenças a seguir com formas semelhantes – *John is eager to please* e *John is easy to please*[45] – têm sentidos muito diferentes para os falantes de inglês? Os falantes sabem que, na primeira, John quer agradar e que, na segunda, são os outros que o agradam. Um lingüista não tenta descobrir o "verdadeiro sentido" dessas sentenças, como se as pessoas tivessem estado erradas o tempo todo e, lá no fundo, as sentenças significassem outra coisa. A tarefa da lingüística é descrever as estruturas da língua inglesa (aqui, postulando um nível subjacente de estrutura gramatical) de modo a explicar diferenças comprovadas de sentido entre essas sentenças.

Aqui, há uma distinção básica, negligenciada demasiado freqüentemente nos estudos literários, entre dois tipos de projetos: um, modelado na lingüística, considera os sentidos como aquilo que tem de ser explicado e tenta resolver como eles são possíveis. O outro, por contraste, começa com as formas e procura interpretá-las, para nos dizer o que elas realmente significam. Nos estudos literários, este é um contraste entre a *poética* e a *hermenêutica*. A poética começa com os sentidos ou efeitos comprovados e indaga como eles são obtidos. (O que faz com que esse trecho num romance pareça irônico? O que nos faz simpatizar com esse personagem específico? Por que o final desse poema é ambíguo?) A hermenêutica, por outro lado, começa com os textos e indaga o que eles significam, procurando descobrir interpretações novas e melhores. Os modelos hermenêuticos vêm dos campos da lei e da religião, em que as pessoas procuram interpretar um texto legal ou sagrado autorizado a fim de decidir como agir.

45 John está ansioso por agradar e John é fácil de agradar. (N.T.)

O modelo lingüístico sugere que o estudo literário deveria escolher a primeira pista, a da poética, tentando entender como as obras obtêm seus efeitos, mas a tradição moderna da crítica escolheu esmagadoramente a segunda, fazendo da interpretação das obras individuais o clímax do estudo literário. Na realidade, as obras de crítica literária freqüentemente combinam poética e hermenêutica, indagando como um efeito específico é obtido ou por que um final parece correto (ambas questões de poética), mas também indagando o que um verso específico significa e o que um poema nos diz sobre a condição humana (hermenêutica). Mas os dois projetos são em princípio bastante distintos, com objetivos diferentes e tipos diferentes de evidência. Adotar os sentidos ou efeitos como ponto de partida (poética) é fundamentalmente diferente de buscar descobrir o sentido (hermenêutica).

Se os estudos literários adotassem a lingüística como modelo, sua tarefa seria descrever a "competência literária" que os leitores de literatura adquirem. Uma poética que descrevesse a competência literária enfocaria as convenções que tornam possíveis a estrutura literária e o sentido: quais são os códigos ou sistemas da convenção que possibilitam aos leitores identificar gêneros literários, reconhecer enredos, criar "personagens" a partir de detalhes dispersos fornecidos no texto, identificar temas em obras literárias e ir atrás do tipo de interpretação simbólica que nos permite medir a importância dos poemas e histórias?

Essa analogia entre poética e lingüística pode parecer desorientadora, pois não conhecemos o sentido de uma obra literária da mesma maneira que conhecemos o sentido de *John is eager to please* e, portanto, não podemos tomar o sentido como um dado mas temos de buscá-lo. Essa é certamente uma razão pela qual os estudos literários na época moderna favoreceram a hermenêutica em detrimento da poética (a outra razão é que as pessoas geralmente estudam as obras literárias não porque estão interessadas no funcionamento da literatura mas porque pensam que essas obras têm coisas importantes a dizer e desejam saber quais são). Mas a poética não exige que conheçamos o sentido de uma obra; sua tarefa é explicar quaisquer efeitos que possamos comprovar – por exem-

plo, que um final é mais bem-sucedido que outro, que essa combinação de imagens num poema faz sentido ao passo que outra não. Além disso, uma parte crucial da poética é uma explicação de como os leitores fazem para interpretar as obras literárias – quais são as convenções que lhes possibilitam entender as obras como eles as entendem. Por exemplo, o que chamei, no Capítulo 2, de "princípio cooperativo hiperprotegido" é uma convenção básica que torna possível a interpretação da literatura: a suposição de que as dificuldades, a aparente falta de sentido, as digressões e irrelevâncias têm uma função relevante em algum nível.

A idéia de competência literária focaliza a atenção no conhecimento implícito que os leitores (e escritores) trazem para seus encontros com os textos: que espécies de procedimentos os leitores seguem ao responder às obras da maneira que respondem? Que tipo de pressupostos devem ser apropriados para explicar suas reações e interpretações? Pensar nos leitores e na maneira como eles entendem a literatura levou ao que é chamado de "estética da recepção", que afirma que o sentido do texto é a experiência do leitor (uma experiência que inclui hesitações, conjecturas e autocorreções). Se uma obra literária é concebida como uma sucessão de ações sobre o entendimento de um leitor, então uma interpretação da obra pode ser uma história desse encontro, com seus altos e baixos: diversas convenções ou expectativas são postas em jogo, ligações são postuladas, e expectativas derrotadas ou confirmadas. Interpretar uma obra é contar uma história de leitura.

Mas a história que se pode contar a respeito de uma dada obra depende do que os teóricos chamam de "horizonte de expectativas" do leitor. Uma obra é interpretada como resposta a questões postas por esse horizonte de expectativas e um leitor dos anos 90 deste século aborda *Hamlet* com expectativas diferentes das de um contemporâneo de Shakespeare. Toda uma gama de fatores pode afetar os horizontes de expectativas dos leitores. A crítica feminista tem discutido que diferença faz, que diferença deveria fazer, se o leitor é uma mulher. Como, pergunta Elaine Showalter[46], "a hipótese de uma leitora feminina muda nossa apreensão de um dado texto, nos despertando para a importância de seus códigos sexuais"? Os textos literários e as tradições de suas interpretações parecem ter presumido um leitor masculino e induzido as mulheres a ler

46 Uma das expoentes da crítica feminista norte-americana. (N.T.)

como um homem, a partir de um ponto de vista masculino. Da mesma forma, os teóricos de cinema têm levantado hipóteses de que o que eles chamam de olhar cinemático (a visão a partir da posição da câmera) é essencialmente masculino: as mulheres são posicionadas como o objeto do olhar cinemático e não como o observador. Nos estudos literários, as críticas feministas têm estudado as diversas estratégias pelas quais as obras tornam normativa a perspectiva masculina e têm discutido como o estudo dessas estruturas e efeitos deveria mudar os modos de ler – para as mulheres assim como para os homens.

O foco nas variações históricas e sociais dos modos de ler enfatiza que interpretar é uma prática social. Os leitores interpretam informalmente quando conversam com amigos sobre livros ou filmes; interpretam para si mesmos à medida que lêem. Para a interpretação mais formal que ocorre nas salas de aulas, há protocolos diferentes. Para qualquer elemento de uma obra, você pode perguntar o que ele faz, como ele se relaciona com outros elementos, mas a interpretação pode, em última análise, envolver jogar o jogo do "sobre": "então, sobre o que é essa obra realmente"? Essa questão não é inspirada pela obscuridade de um texto; é ainda mais apropriada para os textos simples do que para os perversamente complexos. Nesse jogo, a resposta deve satisfazer certas condições: não pode ser óbvia, por exemplo; deve ser especulativa. Dizer que "*Hamlet* é sobre um príncipe da Dinamarca" é recusar-se a jogar o jogo. Mas "*Hamlet* é sobre o colapso da ordem do mundo elizabetano", ou "*Hamlet* é sobre o medo que o homem tem da sexualidade feminina", ou "*Hamlet* é sobre a não confiabilidade dos signos" valem como possíveis respostas. O que é comumente visto como "escolas" de crítica literária ou "abordagens" teóricas da literatura são, do ponto de vista da hermenêutica, disposições de dar tipos específicos de respostas às questão de sobre o que, em última instância, uma obra é: "a luta de classes" (marxismo), "a possibilidade de unificação da experiência" (*New Criticism*), "conflito edipiano" (psicanálise), "a contenção de energias subversivas" (novo historicismo), "a assimetria das relações de gênero" (feminismo), "a natureza autodesconstrutivista do texto" (desconstrução), "a oclusão do imperialismo" (teoria pós-colonial), "a matriz heterossexual" (*gay and lesbian studies*).

Os discursos teóricos nomeados entre parênteses não são primariamente modos de interpretação: são explicações do que consideram ser particularmente importante para a cultura e a sociedade. Muitas dessas

teorias incluem explicações do funcionamento da literatura ou do discurso em geral e portanto participam do projeto da poética; mas, como versões da hermenêutica, dão origem a tipos específicos de interpretação nos quais os textos são mapeados numa linguagem-alvo. O que é importante no jogo de interpretação não é a resposta que você propõe – como minhas paródias mostram, algumas versões da resposta tornam-se, por definição, previsíveis. O que é importante é como você chega lá, o que você faz com os detalhes do texto ao relacioná-los com sua resposta.

Mas como escolher entre diferentes interpretações? Como meus exemplos podem sugerir, num determinado nível não há necessidade de decidir se *Hamlet* é em "última análise sobre", digamos, a política renascentista, as relações dos homens com suas mães, ou a não confiabilidade dos signos. A vivacidade da instituição dos estudos literários depende dos fatos duplos de que (1) esses argumentos nunca se resolvem e (2) devem-se produzir argumentos sobre como cenas ou combinações de versos específicas sustentam qualquer hipótese específica. Não se pode fazer uma obra significar qualquer coisa: ela resiste e você tem de se esforçar para convencer os outros da pertinência de sua leitura. Para a condução desses argumentos, uma pergunta-chave é o que determina o sentido. Voltamos a essa questão central.

O que determina o sentido? Às vezes, dizemos que o sentido de uma elocução é o que alguém quer dizer com ela, como se a intenção de um falante determinasse o sentido. Às vezes, dizemos que o sentido está no texto – você pode ter pretendido dizer *x*, mas o que você disse realmente significa *y* – como se o sentido fosse o produto da própria linguagem. Às vezes, dizemos que o contexto é o que determina o sentido: para saber o que essa elocução específica significa, você tem de examinar as circunstâncias ou o contexto histórico no qual ela figura. Alguns críticos afirmam, como mencionei, que o sentido de um texto é a experiência do leitor. Intenção, texto, contexto, leitor – o que determina o sentido?

Agora, o fato de que se produzem argumentos para todos os quatro fatores mostra que o sentido é complexo e esquivo, não algo determinado de uma vez por todas por qualquer um desses fatores. Uma discussão de longa data na teoria literária diz respeito ao papel da intenção na determinação do sentido literário. Um artigo famoso chamado de "A Falácia Intencional" argumenta que, no caso das obras literárias, as discussões sobre a interpretação não se resolvem consultando o oráculo (o

autor). O sentido de uma obra não é o que o escritor tinha em mente em algum momento durante a composição da obra, ou o que o escritor pensa que a obra significa depois de terminada, mas, ao contrário, o que ele ou ela conseguiu corporificar na obra. Se, na conversa comum, freqüentemente tratamos o sentido de uma elocução como o que o emitente tenciona, é porque estamos mais interessados no que o falante está pensando naquele momento do que em suas palavras, mas as obras literárias são valorizadas pelas estruturas específicas de palavras que colocam em circulação. Restringir o sentido de uma obra ao que um autor poderia ter tencionado permanece uma estratégica crítica possível, mas geralmente nos dias de hoje esse sentido está amarrado não a uma intenção interior mas à análise das circunstâncias pessoais ou históricas do autor: que tipo de ato esse autor estava realizando, dada a situação do momento? Essa estratégia denigre respostas posteriores à obra, sugerindo que a obra responde a preocupações de seu momento de criação e apenas acidentalmente às preocupações de leitores subseqüentes.

Os críticos que defendem a noção de que a intenção determina o sentido parecem temer que, se negamos isso, colocamos os leitores acima dos autores e decretamos que "vale tudo" na interpretação. Mas, se você propõe uma interpretação, você tem de persuadir os outros a respeito da pertinência dela, ou então ela será descartada. Ninguém afirma que "vale tudo". Quanto aos autores, não é melhor homenageá-los pelo poder de suas criações de estimular reflexão infinita e de dar origem a uma variedade de leituras do que pelo que imaginamos ser o sentido original de uma obra? Nada disso é para dizer que as declarações de um autor sobre uma obra não têm interesse: para muitos projetos críticos, são especialmente valiosas, como textos a se justapor ao texto da obra. Podem ser cruciais, por exemplo, na análise do pensamento de um autor ou na discussão das maneiras pelas quais uma obra poderia ter complicado ou subvertido uma visão ou intenção anunciada.

O sentido de uma obra não é o que o autor tinha em mente em algum momento, tampouco é simplesmente uma propriedade do texto ou a experiência de um leitor. O sentido é uma noção inescapável porque não é algo simples ou simplesmente determinado. É simultaneamente uma experiência de um sujeito e uma propriedade de um texto. É tanto aquilo que compreendemos como o que, *no* texto, tentamos compreender. Discussões sobre o sentido são sempre possíveis e, sendo assim, o sentido

é impreciso, está sempre a ser decidido, sujeito a decisões que nunca são irrevogáveis. Se devemos adotar algum principio ou fórmula geral, poderíamos dizer que o sentido é determinado pelo contexto, já que o contexto inclui regras de linguagem, a situação do autor e do leitor e qualquer outra coisa que poderia ser concebivelmente relevante. Mas, se dizemos que o sentido está preso ao contexto, então devemos acrescentar que o contexto é ilimitado: não se pode determinar de antemão o que poderia contar como relevante, que a ampliação do contexto poderia conseguir alterar o que consideramos como o sentido de um texto. O sentido está preso ao contexto, mas o contexto é ilimitado.

As grandes mudanças na interpretação da literatura provocadas pelos discursos teóricos poderiam, na realidade, ser pensadas como o resultado do alargamento ou redescrição do contexto. Por exemplo, Toni Morrison[47] argumenta que a literatura norte-americana foi profundamente marcada pela muitas vezes não reconhecida presença histórica da escravidão, e que os compromissos dessa literatura com a liberdade – a liberdade da fronteira, da estrada aberta, da imaginação sem grilhões – deveria ser lida no contexto da escravidão, a partir do qual eles adquirem importância. E Edward Said[48] sugeriu que os romances de Jane Austen deveriam ser interpretados contra um pano de fundo que é excluído deles: a exploração das colônias do Império que proporciona a riqueza para sustentar uma vida decorosa no plano doméstico na Grã-Bretanha. O sentido está preso ao contexto, mas o contexto é ilimitado, sempre aberto a mutações sob a pressão de discussões teóricas.

As explicações da hermenêutica freqüentemente distinguem uma *hermenêutica do resgate*, que busca reconstruir o contexto original de produção (as circunstâncias e intenções do autor e os sentidos que um texto poderia ter tido para seus leitores originais) de uma *hermenêutica da suspeita*, que busca expor os pressupostos não examinados com os quais um texto pode contar (políticos, sexuais, filosóficos, lingüísticos). A primeira pode celebrar um texto e seu autor à medida que busca tornar uma mensagem original acessível aos leitores hoje, enquanto diz-se muitas vezes que a segunda nega a autoridade do texto. Mas essas associações não são fixas e podem muito bem ser invertidas: uma hermenêutica do resgate, ao restringir o texto a algum sentido supostamente original distante de nossas preocupações, pode reduzir seu poder, enquanto uma hermenêutica da suspeita pode valorizar o texto pela maneira pela qual, sem o conhecimento de seu autor, ele nos envolve e nos ajuda a repensar questões momentosas hoje (talvez subvertendo os pressupostos de seu autor no processo). Mais pertinente que essa distinção pode ser uma distinção entre (1) a interpretação que considera o texto, em seu funcionamento, como tendo algo valioso a dizer (isso poderia ser hermenêutica reconstrutiva ou suspeitosa) e (2) a interpretação "sintomática" que trata o texto como o sintoma de algo não-textual, algo supostamente "mais profundo", que é a fonte real de interesse, seja ela a vida psíquica do autor ou as tensões sociais de uma época ou a homofobia da sociedade burguesa. A interpretação sintomática negligencia a especificidade do objeto – é um signo de outra coisa – e portanto não é muito satisfatória enquanto um modo de interpretação, mas, quando enfoca a prática cultural da qual a obra é um exemplo, pode ser útil para uma explicação daquela prática. Interpretar um poema como um sintoma ou um caso ilustrativo de características da lírica, por exemplo, poderia ser hermenêutica insatisfatória mas uma contribuição útil à poética. A isso me volto agora.

47 Pseudônimo de Chloe Anthony Wodard (1931-). Romancista norte-americana, conhecida por sua sondagem da experiência dos negros (principalmente das mulheres negras). Ganhadora do Prêmio Nobel. (N.T.)

48 Edward Said (1935). Intelectual e ativista árabe-palestino, é um dos principais teóricos da teoria cultural e do discurso colonial e pós-colonial. (N.T.)

5 Retórica, Poética e Poesia

Defini a poética como a tentativa de explicar os efeitos literários através da descrição das convenções e operações de leitura que os tornam possíveis. Ela está intimamente associada à retórica, que, desde a era clássica, é o estudo dos recursos persuasivos e expressivos da linguagem: as técnicas de linguagem e pensamento que podem ser usadas para construir discursos eficazes. Aristóteles separou a retórica da poética, tratando a retórica como a arte da persuasão e a poética como a arte da imitação ou representação. As tradições medievais e renascentistas, entretanto, assimilaram as duas: a retórica tornou-se a arte da eloqüência e a poesia (já que busca ensinar, deleitar e comover) era uma instância superior dessa arte. No século XIX, a retórica passou a ser vista como artifício divorciado das atividades genuínas do pensamento ou da imaginação poética e caiu em desgraça. No final do século XX, a retórica foi ressuscitada como o estudo dos poderes estruturadores do discurso.

A poesia se relaciona com a retórica: é linguagem que faz uso abundante de figuras de linguagem e linguagem que visa a ser poderosamente persuasiva. E, desde que Platão excluiu os poetas de sua república ideal, quando a poesia é atacada ou denegrida, é como retórica enganosa ou frívola que desencaminha os cidadãos e provoca desejos extravagantes. Aristóteles[49] afirmou o valor da poesia enfocando a imitação (*mimesis*) ao

49 Ver *Arte Retórica* e *Arte Poética*, textos fundadores no campo da teoria literária. (N.T.)

invés da retórica. Ele argumentava que a poesia fornece uma saída segura para a liberação de emoções intensas. E afirmava que a poesia modela a valiosa experiência da passagem da ignorância ao conhecimento. (Desse modo, no momento-chave do "reconhecimento" no drama trágico, o herói se dá conta de seu erro e os espectadores percebem que "lá a não ser pela graça de Deus vou eu"). A poética, como explicação dos recursos e estratégias da literatura, não pode ser reduzida a uma explicação das figuras retóricas, mas a poética poderia ser vista como parte de uma retórica expandida que estuda os recursos para os atos lingüísticos de todos os tipos.

A teoria literária tem se preocupado muito com a retórica e os teóricos discutem a natureza e a função das figuras retóricas. Uma figura retórica é geralmente definida como uma alteração ou desvio do uso "comum"; por exemplo, "Meu amor é uma rosa vermelha, vermelha" usa *rosa* para se referir não à flor mas a algo belo e precioso (essa é a figura da metáfora). Ou "The Secret Sits" torna o segredo um agente do ato de sentar (personificação). Antigamente, os retóricos tentavam distinguir os "tropos" específicos que "mudam" ou alteram o sentido de uma palavra (como na metáfora) das "figuras" mais misturadas de dissimulação que ordenam as palavras para obter efeitos especiais. Algumas dessas figuras são: aliteração (a repetição de uma consoante); apóstrofe (dirigir-se a algo que não é um ouvinte regular, como em "Aquieta-te meu coração!"); e assonância (a repetição de um som vocálico).

A teoria recente raramente distingue *figura* de *tropo* e até mesmo questiona a noção de um sentido "comum" ou "literal" do qual as figuras ou tropos se desviam. Por exemplo, o próprio termo *metáfora* é literal ou figurado? Jacques Derrida, em "White Mythology", mostra como as explicações teóricas da metáfora parecem se apoiar inevitavelmente em metáforas. Alguns teóricos até mesmo adotam a conclusão paradoxal de que a linguagem é fundamentalmente figurada e que o que eles chamam de linguagem literal consiste em figuras cuja natureza figurada foi esquecida. Quando falamos em "compreender" um "problema árduo", por exemplo, essas duas expressões tornam-se literais através do esquecimento de sua possível figuralidade.

Dessa perspectiva, não é que não haja distinção entre o literal e o figurado mas sim que os tropos e figuras são estruturas fundamentais da linguagem, não exceções e distorções. Tradicionalmente, a figura mais importante é a metáfora. Uma metáfora trata algo *como* outra coisa (chamar

Jorge de burro ou meu amor de rosa vermelha, vermelha). A metáfora é portanto uma versão de um modo básico de conhecimento: conhecemos algo vendo-o *como* algo. Os teóricos falam de "metáforas das quais vivemos", esquemas metafóricos básicos, como "a vida é uma viagem". Esses esquemas estruturam nossos modos de pensar sobre o mundo: tentamos "chegar em algum lugar" na vida, "achar nosso caminho", "saber onde estamos indo", "encontramos obstáculos", e assim por diante.

A metáfora é tratada como básica à linguagem e à imaginação porque é cognitivamente respeitável, não intrinsicamente frívola ou ornamental. Sua força literária, entretanto, pode depender de sua incongruência. A frase de Wordsworth "a criança é pai do homem" detém você, fá-lo pensar e depois lhe permite ver a relação entre gerações numa nova luz: a relação da criança com o homem em que ela se transforma mais tarde é comparada com a relação de um pai com seu filho. Como uma metáfora pode carregar uma proposição elaborada, até mesmo uma teoria, ela é a figura retórica mais facilmente justificada.

Mas os teóricos também enfatizaram a importância de outras figuras. Para Roman Jakobson[50], a metáfora e a metonímia são as duas estruturas fundamentais da linguagem: se a metáfora liga por meio da semelhança, a metonímia liga por meio da contigüidade. A metonímia se move de uma coisa para outra que lhe é contígua, como quando dizemos "a Coroa" em lugar de "a Rainha". A metonímia produz ordem ligando coisas em séries espaciais e temporais, se movendo de uma coisa para outra no interior de um dado domínio, ao invés de ligar um domínio ao outro, como faz a metáfora. Outros teóricos acrescentam a *sinédoque* e a *ironia* para completar a lista dos "quatro tropos principais". A sinédoque é a substituição do todo pela parte: "dez mãos" em lugar de "dez trabalhadores". Ela infere qualidades do todo a partir das qualidades da parte e permite que as partes representem os todos. A ironia justapõe aparência e realidade; o que ocorre é o oposto do que se espera (e se chover no piquenique do homem do tempo?). Esses quatro tropos principais – metáfora, metonímia, sinédoque e ironia – são usados pelo historiador Hayden White[51] para analisar a explicação histórica ou o "emplotment", como ele a chama: são as estruturas retóricas básicas através das quais percebemos o sentido da

50 Ver Nota 15. Capítulo 2. (N.T.)

51 Ver *Trópicos do Discurso* e *Meta-história*, seus dois livros publicados no Brasil. (N.T.)

experiência. A idéia fundamental da retórica como disciplina, que se verifica bem nesse exemplo quádruplo, é que há estruturas básicas de linguagem que subjazem a e tornam possíveis os sentidos produzidos numa ampla variedade de discursos.

A literatura depende de figuras retóricas mas também de estruturas mais amplas, particularmente dos gêneros literários. O que são gêneros e qual é seu papel? Termos como *épica* e *romance* são simplesmente maneiras convenientes de classificar as obras com base em semelhanças grosseiras ou eles têm funções para os leitores e escritores?

Para os leitores, os gêneros são conjuntos de convenções e expectativas: sabendo se estamos ou não lendo uma história policial ou uma aventura amorosa, um poema lírico ou uma tragédia, ficamos à espreita de coisas diferentes e fazemos suposições sobre o que será significativo. Lendo uma história policial, procuramos pistas de uma maneira que não fazemos quando estamos lendo uma tragédia. O que seria uma figura notável num poema lírico – "o Segredo senta no meio" – poderia ser um detalhe circunstancial sem importância numa história de fantasmas ou numa obra de ficção científica, em que os segredos poderiam ter adquirido corpos.

Historicamente, muitos teóricos do gênero seguiram os gregos, que dividiram as obras em três classes extensas, de acordo com quem fala: *poética* ou *lírica*, em que o narrador fala na primeira pessoa; *épica* ou *narrativa*, em que o narrador fala em sua própria voz mas permite aos personagens falarem nas deles; e *drama*, em que só os personagens falam. Uma outra maneira de fazer essa distinção é enfocar a relação do falante com o público. Na épica, há a recitação oral: um poeta que confronta diretamente o público ouvinte. No drama, o autor está oculto do público e os personagens no palco falam. Na lírica – o caso mais complicado – o poeta, ao cantar ou entoar, dá as costas aos ouvintes, por assim dizer, e "finge estar falando consigo mesmo ou com outra pessoa: um espírito da Natureza, uma Musa, um amigo pessoal, um amante, um deus, uma abstração personificada, ou um objeto natural". A esses três gêneros elementares, podemos acrescentar o gênero moderno do romance, que se dirige ao leitor através de um livro – um tópico que retomaremos no Capítulo 6.

A épica e o drama trágico foram, nos tempos antigos e na Renascença, as realizações culminantes da literatura, as mais altas realizações de qualquer aspirante a poeta. A invenção do romance trouxe um novo

adversário à cena literária, mas, entre o final do século XVIII e a metade do século XX, a lírica, um poema não narrativo curto, passou a ser identificada com a essência da literatura. Vista outrora principalmente como uma modalidade de expressão elevada, a formulação elegante de valores e atitudes culturais, a poesia lírica passou mais tarde a ser vista como a expressão de sentimento poderoso, lidando ao mesmo tempo com a vida quotidiana e com valores transcendentes, dando expressão concreta aos sentimentos mais interiores do sujeito individual. Essa idéia ainda predomina. No entanto, os teóricos contemporâneos passaram a tratar a lírica menos como expressão dos sentimentos do poeta e mais como trabalho associativo e imaginativo *com* a linguagem – uma experimentação com ligações e formulações lingüísticas que torna a poesia uma dilaceração da cultura ao invés de principal repositório de seus valores.

A teoria literária que enfoca a poesia discute, entre outras coisas, a importância relativa de maneiras diferentes de ver os poemas: um poema é tanto uma estrutura feita de palavras (um texto) quanto um evento (um ato do poeta, uma experiência do leitor, um evento na história literária). Para o poema concebido como construção verbal, uma questão importante é a relação entre o sentido e os traços não-semânticos da linguagem, tais como som e ritmo. Como funcionam os traços não-semânticos da linguagem? Que efeitos, conscientes e inconscientes, têm? Que tipos de interação entre os traços semânticos e não-semânticos podem ser esperados?

Para o poema enquanto ato, uma questão-chave é a relação entre o ato do autor que escreve o poema e o do falante ou "voz" que fala ali. Esse é um problema complicado. O autor não fala o poema: para escrevê-lo, o autor se imagina a si mesmo ou a uma outra voz falando-o. Ler um poema – por exemplo, "The Secret Sits" – é dizer as palavras, "We dance round in a ring and suppose ..." O poema parece ser uma elocução, mas é a elocução de uma voz de status indeterminado. Ler suas palavras é colocar-se na posição de dizê-las ou então imaginar uma outra voz dizendo-as – a voz, muitas vezes dizemos, de um narrador ou falante construído pelo autor. Desse modo temos, por um lado, o indivíduo histórico, Robert Frost, e, por outro, a voz dessa elocução específica. Intermediária entre aquelas duas figuras está uma outra figura: a imagem da voz poética que surge do estudo de uma gama de poemas de um único poeta (no caso de Frost, talvez, a de um observador grosseiro, prático, mas reflexivo da vida

rural). A importância dessas diferentes figuras varia de um poeta para outro e de um tipo de estudo crítico para outro. Mas ao pensar sobre a lírica, é crucial *começar* com uma distinção entre a voz que fala e o poeta que fez o poema, criando dessa maneira essa figura da voz.

A poesia lírica, de acordo com um dito famoso de John Stuart Mill[52], é elocução ouvida sem querer. Agora, quando ouvimos sem querer uma elocução que nos chama a atenção, o que fazemos, caracteristicamente, é imaginar ou reconstruir um falante e um contexto: identificando um tom de voz, inferimos a postura, as situações, preocupações e atitudes de um falante (que, às vezes, coincidem com o que sabemos do autor, mas muitas vezes não). Essa tem sido a abordagem dominante da lírica no século XX e uma justificativa sucinta poderia ser a de que as obras literárias são imitações ficcionais de elocuções do "mundo real". Os poemas líricos são, portanto, imitações ficcionais de elocução pessoal. É como se cada poema começasse com as palavras invisíveis, "[Por exemplo, eu ou alguém poderia dizer] My love is like a red, red rose", ou "[Por exemplo, eu ou alguém poderia dizer] We dance round in a ring and suppose ..." Interpretar o poema, portanto, é uma questão de deslindar, a partir das indicações do texto e de nosso conhecimento geral sobre os falantes e situações comuns, a natureza das atitudes do falante. O que poderia levar alguém a falar dessa forma? A modalidade dominante de apreciação da poesia nas escolas e universidades tem sido enfocar as complexidades da atitude do falante, o poema como a dramatização de pensamentos e sentimentos de um falante que reconstruímos.

Essa é uma abordagem produtiva da lírica, pois muitos poemas apresentam um falante que está realizando atos de fala reconhecíveis: meditando sobre a importância de uma experiência, censurando um amigo ou amante, expressando admiração ou devoção, por exemplo. Mas, se nos voltarmos para os versos iniciais de alguns dos mais famosos poemas líricos, tais como a "Ode to the West Wind", de Shelley, ou "The Tiger" de Blake, surgem dificuldades: "O wild West Wind, thou breath of Autumn's being!" ou "Tiger, Tiger, burning bright/In the forests of the night"[53]. É difícil imaginar que tipo de situação levaria alguém a falar dessa maneira ou

52 John Stuart Mill (1806-1873). Filósofo e economista inglês, expoente do Utilitarismo. (N.T.)

53 "Ode ao Vento Oeste": "Oh, turbulento vento oeste, sopro do outono", de Percy Bysshe Shelley (1792-18[illegible]), poeta romântico inglês; "O Tigre": "Tigre, tigre, flamejante fulgor/ Nas florestas de denso negror" [*Poesia e prosa selecionada* / William Blake. Introdução, seleção e tradução de Paulo Vizioli. São Paulo, J.C. Ismael, 1984] William Blake (1757-1827), poeta pré-romântico inglês. (N.T.)

que ato não-poético estaria realizando. A resposta que provavelmente iremos sugerir é que esses falantes estão sendo arrebatados e estão ficando poéticos, estão assumindo atitudes extravagantes. Se tentamos entender esses poemas como imitações ficcionais de atos comuns de fala, o ato parece ser o de imitar a própria poesia.

O que esses exemplos sugerem é a extravagância da lírica. Os poemas líricos não apenas parecem dispostos a dirigir-se a quase nada, preferivelmente a um público real (o vento, um tigre, minha alma); eles fazem isso em inflexões hiperbólicas. O nome do jogo aqui é exagero: o tigre não é apenas "cor de laranja", mas flamejante; o vento é o próprio "sopro do outono" e, mais adiante no poema, salvador e destruidor. Até mesmo os poemas sardônicos se baseiam em condensações hiperbólicas, como quando Frost reduz a atividade humana a dançar em círculos e trata as muitas formas de conhecimento como "suposição".

Tocamos aqui numa questão teórica importante, um paradoxo que parece residir no âmago da poesia lírica. A extravagância da poesia inclui sua aspiração ao que os teóricos, desde a era clássica, chamam de "sublime": uma relação com o que excede a capacidade humana de compreensão, provoca temor ou intensidade apaixonada, dá ao falante uma percepção de algo além do humano. Mas essa aspiração transcendente está vinculada a figuras retóricas tais como a *apóstrofe*, o tropo do ato de dirigir-se ao que não é um ouvinte real, a *personificação*, a atribuição de qualidades humanas ao que não é humano, e a *prosopopéia*, a concessão de fala a objetos inanimados. Como podem as mais altas aspirações do verso estar ligadas a esses truques retóricos?

Quando os poemas líricos se desviam de ou jogam com o circuito da comunicação para se dirigir ao que não é realmente um ouvinte – um vento, um tigre, ou o coração – às vezes se diz que isso significa um sentimento forte que leva o falante a irromper em fala. Mas a intensidade emocional se liga especialmente ao próprio ato de alocução ou de invocação, que freqüentemente deseja um estado de coisas e tenta criá-lo pedindo aos objetos inanimados que se curvem ao desejo do falante. "O lift me as a wave, a leaf, a cloud"[54], o falante de Shelley insta com o vento oeste. A exigência hiperbólica de que o universo o escute e aja de acordo é uma providência pela qual os falantes se constituem como

54 "Oh, erga-me como uma onda, uma folha, uma nuvem". (N.T.)

poetas sublimes ou como visionários: alguém que pode se dirigir à Natureza e a quem ela poderia responder. O "Oh" da invocação é uma figura de vocação poética, uma providência pela qual a voz que fala afirma não ser um mero falante de versos mas uma corporificação da tradição poética e do espírito da poesia. Conclamar os ventos a soprar ou exigir que o não nascido escute seus gritos é um ato de ritual poético. É ritualístico, na medida em que os ventos não vêm ou o não nascido não ouve. A voz chama a fim de estar chamando. Chama a fim de dramatizar a voz: para intimar imagens de seu poder de modo a estabelecer sua identidade como voz poética e profética. Os imperativos impossíveis, hiperbólicos das apóstrofes evocam eventos poéticos, coisas que serão realizadas, se é que o serão, na eventualidade do poema.

Os poemas narrativos narram um acontecimento; os poemas líricos, poderíamos dizer, lutam para ser um evento. Mas não há qualquer garantia de que o poema vá funcionar e a apóstrofe – como minhas breves citações indicam – é o que é mais ruidosamente, mais embaraçosamente "poético", mais mistificador e vulnerável ao descarte como bobagem hiperbólica. "Lift me as a wave, a leaf, a cloud!" Tudo bem. Pode caçoar. Ser poeta é empenhar-se em ser bem-sucedido nesse tipo de coisa, em apostar que isso não será descartado como um monte de bobagem.

Um problema importante para a teoria da poesia, como disse, é a relação entre o poema como uma estrutura feita de palavras e o poema como evento. As apóstrofes tanto tentam fazer algo acontecer quanto expõem esse acontecimento como estando baseado em truques verbais – como no vazio "Oh", da alocução apostrófica: "O wild West Wind!"

Realçar a apóstrofe, a personificação, a prosopopéia e a hipérbole é juntar-se aos teóricos que, ao longo dos tempos, enfatizaram o que *distingue* a lírica de outros atos de fala, o que faz dela a mais literária das formas. A lírica, escreve Northrop Frye[55], "é o gênero que mais claramente mostra o cerne hipotético da literatura, da narrativa e do sentido em seus aspectos literais enquanto ordem de palavras e desenho de palavras". Isto é, a lírica mostra-nos o sentido ou a história

55 Northrop Frye (1912-1991). Crítico e teórico canadense, autor de *Anatomia da Crítica* (1957). São Paulo, Cultrix trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos,1973. (N.T.)

surgindo do desenho verbal. Repita as palavras que ecoam numa estrutura rítmica e veja se não surge uma história ou sentido.

Frye, cujo *Anatomia da Crítica* é um compêndio inestimável de reflexão sobre a lírica e outros gêneros, chama os constituintes básicos da lírica de *tartamudeio* e *garatuja*, cujas raízes são o *sortilégio* e o *enigma*. Os poemas tartamudeiam, colocando em primeiro plano os traços não-semânticos da linguagem – som, ritmo, repetição de letras – para produzir sortilégio ou encantamento:

This darksome burn, horseback brown,
His rollrock highroad roaring down ... [56]

Os poemas garatujam ou nos propõem enigmas, em sua dissimulação caprichosa, em suas formulações enigmáticas: o que é um "rollrock highroad"? E o "Secret [que] sits in the middle and knows"?

Esses traços são muito proeminentes em cantigas de ninar e baladas, em que freqüentemente o prazer reside no ritmo, no encantamento e na estranheza da imagem:

Pease porridge hot,
Pease porridge cold,
Pease porridge in the pot,
Nine days old. [57]

O padrão rítmico e o esquema da rima ostentam a organização desse pequeno texto e podem tanto provocar especial atenção interpretativa (como quando a rima levanta a questão da relação das palavras que rimam) quanto suspender a investigação: a poesia tem sua própria ordem que dá prazer, de modo que não há necessidade de perguntar a respeito do sentido; a organização rítmica permite à linguagem ficar sob a guarda da inteligência e se alojar na memória mecânica. Lembramos de "Pease porridge hot" sem nos preocuparmos em investigar o que "pease porridge" poderia ser e, mesmo que descubramos, é provável que esqueçamos isso antes de esquecer de "Pease porridge hot".

Colocar a linguagem em primeiro plano e torná-la estranha através

56 "Esse queimado sombrio, marrom eqüino./ seu caminho ondulante ribomba..." (N.T.)
57 "Mingau de ervilhas quente./ mingau de ervilhas frio/ mingau de ervilhas na panela/ há nove dias." (N.T.)

da organização métrica e da repetição de sons é a base da poesia. As teorias da poesia, portanto, postulam relações entre diferentes tipos de organização da linguagem – métrica, fonológica, semântica, temática – ou, para dizer de forma mais geral, entre as dimensões semânticas e não-semânticas da linguagem, entre o que o poema diz e como o diz. O poema é uma estrutura de significantes que absorve e reconstitui os significados, na medida em que seus padrões formais têm efeitos sobre suas estruturas semânticas, assimilando os sentidos que as palavras têm em outros contextos e sujeitando-as a nova organização, alterando a ênfase e o foco, deslocando sentidos literais para sentidos figurados, colocando termos em alinhamento, de acordo com padrões de paralelismo. É o escândalo da poesia que traços "contingentes" de som e ritmo sistematicamente infectem e afetem o pensamento.

Nesse nível, a lírica se baseia numa convenção de unidade e autonomia, como se houvesse uma regra: não trate o poema como trataríamos um trecho de conversa, um fragmento que precisa de um contexto mais amplo para explicá-lo, mas suponha que ele tenha uma estrutura toda sua. Tente lê-lo como se fosse um todo estético. A tradição da poética torna disponíveis diversos modelos teóricos. Os formalistas russos do início do século XX postulam que um nível de estrutura num poema deveria espelhar outro; os teóricos românticos e os *New Critics* ingleses e americanos traçam uma analogia entre os poemas e os organismos naturais: todas as partes do poema deveriam se encaixar harmoniosamente. As leituras pós-estruturalistas postulam uma tensão inelutável entre o que os poemas realizam e o que dizem, a impossibilidade de um poema, ou talvez de qualquer ato de linguagem, praticar o que prega.

As concepções recentes dos poemas como construções intertextuais enfatizam que os poemas são energizados por ecos de poemas passados – ecos que eles podem não dominar. A unidade se torna menos uma propriedade dos poemas do que algo que os intérpretes buscam, quer procurem uma fusão harmoniosa ou uma tensão não resolvida. Para fazer isso, os leitores identificam oposições no poema (como entre "nós" e o Segredo ou entre conhecer e supor) e vêem como outros elementos do poema, particularmente as expressões figuradas, se alinham com essas oposições.

Tomemos o famoso poema de dois versos de Ezra Pound, "In a Station of the Metro":

The apparition of these faces in the crowd:
Petals on a wet, black bough.[58]

Interpretar isso envolve trabalhar com o contraste entre as multidões no metrô e a cena natural. O emparelhamento desses dois versos impõe o paralelo entre os rostos na escuridão do metrô e as pétalas no ramo negro de uma árvore. Mas e daí? A interpretação do poema depende não apenas da convenção de unidade mas também da convenção de importância: a regra é que os poemas, não importa quão insignificantes na aparência, devem ser sobre algo importante, e portanto os detalhes concretos deveriam ser considerados como tendo importância geral. Deveriam ser lidos como o sinal ou "correlato objetivo", para usar a expressão de T.S. Eliot, de sentimentos importantes ou insinuações de significância[59].

Para tornar significativa a oposição no pequeno poema de Pound, os leitores precisam refletir sobre como o paralelo poderia funcionar. O poema está *contrastando* a cena de multidão urbana no metrô com a tranqüila cena natural de pétalas num ramo molhado de árvore ou as está *igualando*, observando uma semelhança? Ambas as opções são possíveis, mas a segunda parece possibilitar uma leitura mais rica, inspirando um passo poderosamente subscrito pela tradição da interpretação poética. A percepção de *semelhança* entre rostos na multidão e pétalas num ramo – ver rostos na multidão *como* pétalas num ramo – é um exemplo da imaginação poética "vendo o mundo de novo", apreendendo relações inesperadas e, talvez, apreciando o que, para outros observadores, seria trivial ou opressivo, encontrando profundidade na aparência formal. Esse pequeno poema, portanto, pode tornar-se uma reflexão sobre o poder da imaginação poética de conseguir os efeitos que o próprio poema consegue. Um exemplo como esse ilustra uma convenção básica da interpretação poética: considerar o que esse poema e seus procedimentos dizem sobre a poesia ou a criação do sentido. Os poemas, no uso que fazem das operações retóricas, podem ser lidos como sondagens na poética, assim como os romances, como veremos a seguir, são em algum nível reflexões sobre a inteligibilidade de nossa experiência do tempo e, dessa forma, sondagens na teoria narrativa.

58 "Numa Estação de Metrô": "A aparição desses rostos na multidão;/ Pétalas num ramo molhado, negro". Ezra Pound (1885-1972). Poeta modernista e crítico norte-americano, autor de *The Cantos*, uma coleção de mais de 100 poemas, iniciada em 1917. (N.T.)

59 Thomas Stearnes Eliot (1888-1965). Poeta, dramaturgo e crítico literário anglo-americano, um dos nomes mais importantes da poesia modernista, autor do poema *The Waste Land* (1922). A teoria do "correlato objetivo" está no ensaio "Hamlet and his Problems" (in *The Sacred Wood*, 1920): "A única maneira de expressar emoção na forma de arte é encontrar um "correlato objetivo"; em outras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de eventos que será a fórmula para aquela emoção específica; de tal maneira que, quando os fatos externos, que devem se encerrar em experiência sensorial, sejam dados, a emoção seja imediatamente evocada". (N.T.)

6 Narrativa

Era uma vez um tempo em que *literatura* significava sobretudo poesia. O romance era um recém-chegado, próximo demais da biografia ou da crônica para ser genuinamente literário, uma forma popular que não poderia aspirar às altas vocações da poesia lírica e épica. Mas no século XX o romance eclipsou a poesia, tanto como o que os escritores escrevem quanto como o que os leitores lêem e, desde os anos 60, a narrativa passou a dominar também a educação literária. As pessoas ainda estudam poesia – muitas vezes isso é exigido – mas os romances e os contos tornaram-se o núcleo do currículo.

Isso não é apenas um resultado das preferências de um público leitor de massa, que alegremente escolhe histórias mas raramente lê poemas. As teorias literária e cultural têm afirmado cada vez mais a centralidade cultural da narrativa. As histórias, diz o argumento, são a principal maneira pela qual entendemos as coisas, quer ao pensar em nossas vidas como uma progressão que conduz a algum lugar, quer ao dizer a nós mesmos o que está acontecendo no mundo. A explicação científica busca o sentido das coisas colocando-as sob leis – sempre que *a* e *b* prevalecerem, ocorrerá *c* – mas a vida geralmente não é assim. Ela segue não uma lógica científica de causa e efeito mas a lógica da história, em que entender significa conceber como uma coisa leva a outra, como algo poderia ter sucedido: como Maggie acabou vendendo software em Cingapura, como o pai de Jorge veio a lhe dar um carro.

Entendemos os acontecimentos através de histórias possíveis; os filósofos da história, mencionei no Capítulo 2, até mesmo argumentaram que a explicação histórica segue não a lógica da causalidade científica mas a lógica da história: entender a lógica da Revolução Francesa é compreender uma narrativa que mostra como um acontecimento levou a outro. As estruturas narrativas estão em toda parte: Frank Kermode observa que, quando dizemos que um relógio faz "tique-taque", damos ao ruído uma estrutura ficcional, diferenciando entre dois sons fisicamente idênticos, para fazer de *tique* um começo e de *taque* um final. "Considero o *tique-taque* do relógio como um modelo do que chamamos de enredo, uma organização que humaniza o tempo dando-lhe forma."

A teoria da narrativa ("narratologia") é um ramo ativo da teoria literária e o estudo literário se apóia em teorias da estrutura narrativa: em noções de enredo, de diferentes tipos de narradores, de técnicas narrativas. A poética da narrativa, como poderíamos chamá-la, tanto tenta compreender os componentes da narrativa quanto analisa como narrativas específicas obtêm seus efeitos.

Mas a narrativa não é apenas uma matéria acadêmica. Há um impulso humano básico de ouvir e narrar histórias. Muito cedo, as crianças desenvolvem o que se poderia chamar de uma competência narrativa básica: exigindo histórias, elas sabem quando você está tentando enganar, parando antes de chegar ao final. Dessa maneira, a primeira questão para a teoria da narrativa poderia ser: o que sabemos implicitamente sobre a configuração básica das histórias que nos permite distinguir entre uma história que acaba "adequadamente" e uma que não o faz, em que as coisas são deixadas penduradas? A teoria da narrativa poderia, então, ser concebida como uma tentativa de explicar detalhadamente, tornar explícita, essa competência narrativa, assim como a lingüística é uma tentativa de tornar explícita a competência lingüística: o que os falantes de uma língua sabem inconscientemente ao saber uma língua. A teoria aqui pode ser concebida como uma exposição de uma compreensão ou conhecimento cultural intuitivo.

Quais são os requisitos de uma história, do ponto de vista dos elementos? Aristóteles diz que o enredo é o traço mais básico da narrativa, que as boas histórias devem ter um começo, meio e fim e que elas dão prazer por causa do ritmo de sua ordenação. Mas o que cria a impressão de que uma série específica de acontecimentos tem essa configuração? Os teóricos propuseram diversas explicações. Essencialmente, entretanto, um

enredo exige uma transformação. Deve haver uma situação inicial, uma mudança envolvendo algum tipo de virada e uma resolução que marque a mudança como sendo significativa. Algumas teorias enfatizam tipos de paralelismo que produzem enredos satisfatórios, tais como a mudança de uma relação entre personagens para seu oposto, ou de um medo ou previsão para sua realização ou sua inversão; de um problema para sua solução ou de uma falsa acusação ou deturpação para sua retificação. Em cada um dos casos, encontramos a associação de um desenvolvimento no nível dos acontecimentos com uma transformação no nível do tema. Uma mera seqüência de acontecimentos não faz uma história. Deve haver um final que se relacione com o começo – de acordo com alguns teóricos, um final que indique o que aconteceu com o desejo que levou aos acontecimentos que a história narra.

Se a teoria narrativa é uma explicação sobre a competência narrativa, ela deve enfocar também a capacidade dos leitores de identificar enredos. Os leitores conseguem distinguir que duas obras são versões da mesma história; conseguem resumir enredos e discutir a adequação de um resumo do enredo. Não é que eles sempre irão concordar, mas é provável que as discordâncias revelem uma considerável compreensão compartilhada. A teoria da narrativa postula a existência de um nível de estrutura – o que geralmente chamamos de "enredo" – independentemente de qualquer linguagem específica ou meio representacional. Diferentemente da poesia, que se perde na tradução, o enredo pode ser preservado na tradução de uma linguagem ou de um meio para outro: um filme mudo ou uma história em quadrinhos pode ter o mesmo enredo que um conto.

Descobrimos, entretanto, que há duas maneiras de pensar o enredo. De um ângulo, o enredo é um modo de dar forma aos acontecimentos para transformá-los numa história genuína: os escritores e leitores configuram os acontecimentos num enredo, em suas tentativas de buscar o sentido das coisas. De um outro ângulo, o enredo é o que é configurado pelas narrativas, já que apresentam a mesma "história" de maneiras diferentes. Assim, uma seqüência de atos por parte de três personagens pode ser configurada (por escritores e leitores) num enredo elementar de amor heterossexual, em que um jovem procura casar-se com uma jovem, seu desejo encontra resistência na oposição paterna, mas alguma reviravolta nos acontecimentos permite aos jovens amantes ficarem juntos. Esse enredo com três personagens pode ser apresentado na narrativa do ponto

de vista da heroína sofredora, ou do pai irado, ou do jovem, ou de um observador externo intrigado com os acontecimentos, ou de um narrador onisciente que consegue descrever os sentimentos mais íntimos de cada personagem ou que adota uma distância intencional desses acontecimentos. Desse ângulo, o enredo ou história é o dado e o discurso são as apresentações variadas dele.

Os três níveis que estou discutindo – acontecimentos, enredo (ou história) e discurso – funcionam como duas oposições: entre acontecimentos e enredo e entre história e discurso.

acontecimentos/enredo
história/discurso

O enredo ou história é o material que é apresentado, ordenado a partir de um certo ponto de vista pelo discurso (diferentes versões da "mesma história"). Mas o próprio enredo já é uma configuração de acontecimentos. Um enredo pode tornar um casamento o final feliz da história ou o começo de uma história – ou pode fazer dele uma reviravolta no meio. O que os leitores realmente encontram, entretanto, é o discurso de um texto: o enredo é algo que os leitores *inferem* a partir do texto, e a idéia dos acontecimentos elementares a partir dos quais esse enredo foi formado é também uma inferência ou construção do leitor. Se falamos de acontecimentos que foram configurados num enredo, é para realçar o significado e a organização do enredo.

A distinção básica da teoria da narrativa, portanto, é entre enredo e apresentação, história e discurso. (A terminologia varia de um teórico para outro.) Confrontado com um texto (um termo que inclui filmes e outras representações), o leitor o compreende identificando a história e depois vendo o texto como uma apresentação específica daquela história; identificando "o que acontece", somos capazes de pensar no resto do material verbal como sendo a maneira de retratar o que ocorre. Daí, podemos perguntar que tipo de apresentação foi escolhida e que diferença isso faz. Há muitas variáveis e elas são cruciais para os efeitos das narrativas. Grande parte da teoria narrativa explora diferentes maneiras de conceber essas variáveis. Aqui estão algumas questões-chave que identificam uma variação significativa.

Quem fala? Por convenção, diz-se que toda narrativa tem um nar-

rador, que pode se colocar fora da história ou ser um personagem dentro dela. Os teóricos distinguem a "narração em primeira pessoa", em que um narrador diz "eu", daquilo que de modo algo confuso é chamado de "narração em terceira pessoa", em que não há um "eu" – o narrador não é identificado como um personagem na história e todos os personagens são referidos na terceira pessoa, pelo nome ou por "ele" ou "ela". Os narradores em primeira pessoa podem ser os principais *protagonistas* da história que contam; podem ser *participantes*, personagens secundários na história; ou podem ser *observadores* da história, cuja função não é agir mas descrever as coisas para nós. Os observadores em primeira pessoa podem ser plenamente desenvolvidos como indivíduos com um nome, história e personalidade, ou podem não ser nada desenvolvidos e rapidamente desaparecer à medida que a narração caminha, se ocultando depois de introduzir a história.

Quem fala para quem? O autor cria um texto que é lido pelos leitores. Os leitores inferem a partir do texto um narrador, uma voz que fala. O narrador se dirige a ouvintes que às vezes são subentendidos ou construídos, às vezes explicitamente identificados (particularmente nas histórias dentro de histórias, onde um personagem se torna o narrador e conta a história encaixada para outros personagens). O público do narrador é muitas vezes chamado de *narratário*. Quer os narratários sejam ou não explicitamente identificados, a narrativa implicitamente constrói um público através daquilo que sua narração aceita sem discussão e através daquilo que explica. Uma obra de um outro tempo e lugar geralmente subentende um público que reconhece certas referências e partilha certos pressupostos que um leitor moderno pode não partilhar. A crítica feminista está especialmente interessada na maneira como as narrativas européias e norte-americanas freqüentemente postulam um leitor masculino: elas se dirigem implicitamente ao leitor como alguém que partilha uma visão masculina.

Quem fala quando? A narração pode estar situada na época em que os eventos ocorrem (como em *Jealousy* de Alain Robbe-Grillet[60], em que a narrativa adota a forma "agora *x* está acontecendo, agora *y* está acontecendo, agora *z* está acontecendo"). A narração pode se seguir imediatamente a acontecimentos específicos, como nos romances epistolares (romances sob a forma de cartas), tal como *Pamela*, de Samuel Richardson[61], em que cada carta trata do que ocorrera até aquele momento. Ou, como é mais comum, a narração pode ocorrer depois dos acontecimentos finais da narrativa, à medida que o narrador olha em retrospecto para a seqüência inteira.

Quem fala que linguagem? As vozes narrativas podem ter sua própria linguagem distintiva, na qual narram tudo na história, ou podem adotar e relatar a linguagem de outros. Uma narrativa que vê as coisas através da consciência de uma criança pode ou usar a linguagem adulta para relatar as percepções da criança ou resvalar para a linguagem de uma criança. O teórico russo Mikhail Bakhtin[62] descreve o romance como fundamentalmente polifônico (múltiplas vozes) ou dialógico ao invés de monológico (única voz): a essência do romance é sua encenação de diferentes vozes ou discursos e, portanto, do embate de perspectivas sociais e pontos de vista.

Quem fala com que autoridade? Narrar uma história é reivindicar uma certa autoridade, que os ouvintes concedem. Quando o narrador de *Emma*, de Jane Austen, começa, "Emma Woodhouse, handsome, clever, and rich, with a comfortable home and happy disposition, ..."[63] não ficamos nos perguntando ceticamente se ela era realmente bonita e inteligente. Aceitamos essa afirmação até que nos dêem motivo para pensar de outra forma. Os narradores são às vezes chamados de *não confiáveis* quando fornecem informação suficiente sobre situações e pistas a respeito de suas predisposições para nos fazer duvidar de suas interpretações dos acontecimentos, ou quando encontramos motivos para duvidar que o narrador partilha os mesmos valores que o autor. Os teóricos falam de *narração auto-reflexiva* quando os narradores discutem o fato de que estão narrando uma história, hesitam sobre como contá-la ou até mesmo ostentam o fato de que podem determinar como a história vai

60 Alain Robbe-Grillet (1922-). Escritor representativo e um dos mais importantes teóricos do "nouveau roman", o "anti-romance" francês que surgiu na década de 50. *Jalousie* (*Jealousy*) foi publicado em 1957. (N.T.)

61 Ver Nota 25 , Capítulo 2. (N.T.)

62 Mikhail Bakhtin (1895-1975). Filósofo russo da linguagem e teórico do discurso. Bakhtin via a linguagem como determinante dos e determinada pelos componentes históricos de elocuções específicas. Definia a linguagem como um "evento" no qual tanto os elementos lingüísticos quanto sociais predeterminam um ao outro numa luta em direção ao sentido textual. Também foi um importante teórico do romance, tendo publicado estudos sobre Rabelais e a cultura popular na Idade Média e sobre o romancista russo Dostoievski. (N.T.)

63 "Emma Woodhouse, bonita, inteligente e rica, com um lar confortável e um temperamento feliz ...". A citação é do romance *Emma* (1816), da romancista inglesa Jane Austen (1775-1817). (N.T.)

acabar. A narração auto-reflexiva realça o problema da autoridade narrativa.

Quem vê? As discussões sobre a narrativa freqüentemente falam do "ponto de vista a partir do qual uma história é contada", mas esse uso de *ponto de vista* confunde duas questões distintas: quem fala? e de quem é a visão apresentada? O romance de Henry James, *What Maisie Knew*[64], emprega um narrador que não é uma criança mas apresenta a história através da consciência da criança Maisie. Maisie não é o narrador; ela é descrita na terceira pessoa, como "ela", mas o romance apresenta muitas coisas a partir de sua perspectiva. Maisie, por exemplo, não compreende totalmente a dimensão sexual das relações entre os adultos em volta dela. A história é, para usar um termo desenvolvido pelos teóricos da narrativa Mieke Bal e Gérard Genette, *focalizada* através dela. É dela a consciência ou posição através da qual os acontecimentos são enfocados. A questão "quem fala?", portanto, é distinta da questão de "quem vê?" A partir da perspectiva de quem os acontecimentos são enfocados e apresentados? O focalizador pode ou não ser o mesmo que o narrador. Há inúmeras variáveis aqui.

1. Temporal. A narração pode focalizar os acontecimentos a partir da época em que ocorreram, a partir de logo depois, ou a partir de muito tempo depois. Pode enfocar o que o focalizador sabia ou pensava na época do acontecimento ou como viu as coisas depois, graças à visão retrospectiva. Ao relatar algo que aconteceu com ele quando criança, um narrador pode focalizar o evento através da consciência da criança que ele foi, restringindo o relato ao que pensou ou sentiu na época, ou pode focalizar os eventos através de seu conhecimento e compreensão na época da narração. Ou, naturalmente, pode combinar essas perspectivas, fazendo um movimento entre o que sabia ou sentiu então e o que reconhece agora. Quando a narração em terceira pessoa focaliza acontecimentos através de um personagem específico, ela pode empregar variações semelhantes, relatando como as coisas pareceram ao personagem na época ou como são percebidas mais tarde. A escolha da focalização temporal faz uma diferença enorme nos efeitos de uma narrativa. As histórias de detetive, por exemplo, relatam apenas o que o focalizador sabia em

64 Henry James (1843-1916). Um dos mais importantes romancistas norte-americanos da virada do século. James nos legou ainda um conjunto de textos sobre teoria do romance, reunidos em *The Art of Fiction*. *What Maisie Knew* é de 1897. (N.T.)

cada momento da investigação, guardando o conhecimento do resultado para o clímax.

2. Distância e velocidade. A história pode ser focalizada através de um microscópio, por assim dizer, ou através de um telescópio, avançando lentamente com grandes detalhes ou rapidamente nos contando o que aconteceu: "O Monarca agradecido deu ao Príncipe a mão de sua filha em casamento e, quando o Rei morreu, o Príncipe o sucedeu no trono e reinou feliz por muito anos". Relacionadas com a velocidade, há as variações em freqüência: elas podem nos contar o que aconteceu numa ocasião específica ou o que aconteceu todas as quintas-feiras. Mais distintivo é o que Gérard Genette chama de "pseudo-iterativo", no qual algo tão específico que *não* poderia acontecer repetidas vezes é apresentado como o que aconteceu regularmente.

3. Limitações de conhecimento. Num extremo, uma narrativa pode focalizar a história através de uma perspectiva muito limitada – a perspectiva de um "olho de câmera" ou de uma "mosca na parede" – relatando as ações sem nos dar acesso aos pensamentos do personagem. Mesmo aqui, grandes variações podem ocorrer dependendo do grau de compreensão que as descrições "objetivas" ou "externas" subentendem. Desse modo, "o velho acendeu um cigarro" parece focalizado através de um observador familiarizado com as atividades humanas, enquanto "o humano com cabelos brancos no alto da cabeça segurou um bastão em chamas próximo a si e começou a subir fumaça de um tubo branco ligado a seu corpo" parece focalizado através de um alienígena ou pessoa que está muito "pirada". No outro extremo, está o que se chama de "narração onisciente", em que o narrador é uma figura demiúrgica que tem acesso aos pensamentos mais íntimos e às motivações ocultas dos personagens: "O rei estava desmesuradamente alegre com o que viu, mas sua cobiça pelo ouro ainda não estava satisfeita". A narração onisciente, em que parece não haver em princípio limitações ao que pode ser conhecido e contado, é comum não apenas nos contos tradicionais mas nos romances modernos, em que a escolha do que será realmente contado é crucial.

As histórias focalizadas principalmente através da consciência de um único personagem ocorrem tanto na narração em primeira pessoa, em que o narrador conta o que ele ou ela pensou ou observou, quanto na narração em terceira pessoa, onde é freqüentemente chamada de "ponto

de vista limitado de terceira pessoa", como em *What Maisie Knew*. A *narração não confiável* pode resultar de limitações do ponto de vista – quando percebemos que a consciência através da qual ocorre a focalização é incapaz de ou não está disposta a compreender os acontecimentos como o fariam os leitores competentes de histórias.

Essas e outras variações na narração e focalização são responsáveis por determinar o efeito global dos romances. Uma história com narração onisciente, detalhando os sentimentos e as motivações ocultas dos protagonistas e exibindo conhecimento a respeito do desfecho dos acontecimentos, pode dar a impressão de que o mundo é compreensível. Pode realçar, por exemplo, o contraste entre o que as pessoas pretendem e o que inevitavelmente ocorre ("Mal sabia ele que, duas horas depois, seria atropelado por um coche e todos os seus planos iriam dar em nada"). Uma história contada do ponto de vista *limitado* de um único protagonista pode realçar a completa imprevisibilidade do que acontece: como não sabemos o que os outros personagens estão pensando ou o que mais está acontecendo, tudo o que ocorre com esse personagem pode ser uma surpresa. As complicações da narrativa são ainda mais intensificadas pelo encaixe de histórias dentro de outras histórias, de modo que o ato de contar uma história se torna um acontecimento na história – um acontecimento cujas conseqüências e importância se tornam uma preocupação principal. Histórias dentro de histórias dentro de histórias.

Os teóricos também discutem a função das histórias. Mencionei no Capítulo 2 que os "textos de demonstração narrativa", uma categoria que inclui tanto as narrativas literárias quanto as histórias que as pessoas contam umas às outras, circulam porque suas histórias são narráveis, "valem a pena". Os contadores de história estão sempre evitando a questão potencial, "E daí?" Mas o que faz com que uma história "valha a pena"? O que fazem as histórias?

Primeiro, elas dão prazer – prazer, nos diz Aristóteles, através da sua imitação da vida e de seu ritmo. O desenho narrativo que produz uma reviravolta, como quando quem morde é mordido ou vira-se a mesa, dá prazer em si mesmo e muitas narrativas têm essencialmente essa função: divertir os ouvintes dando uma virada em situações familiares.

O prazer da narrativa se vincula ao desejo. Os enredos falam do desejo e do que acontece com ele, mas o movimento da própria narrativa é impulsionado pelo desejo sob a forma de "epistemofilia", um desejo de

saber: queremos descobrir segredos, saber o final, encontrar a verdade. Se o que impulsiona a narrativa é a ânsia "masculina" de domínio, o desejo de desvelar a verdade ("a verdade nua"), então que tal o conhecimento que a narrativa nos oferece para satisfazer esse desejo? Esse conhecimento é ele próprio um efeito do desejo? Os teóricos fazem essas perguntas sobre os vínculos entre desejo, histórias e conhecimento.

Pois as histórias também têm a função, como enfatizam os teóricos, de nos ensinar sobre o mundo, nos mostrando como ele funciona, nos possibilitando – através dos estratagemas da focalização – ver as coisas de outros pontos de vista e entender as motivações dos outros que, em geral, são opacas para nós. O romancista E.M. Forster[65] observa que, ao oferecer a possibilidade de conhecimento perfeito a respeito dos outros, os romances compensam nossa falta de clareza sobre os outros na vida "real". Os personagens dos romances

> *são pessoas cujas vidas secretas são visíveis ou poderiam ser visíveis: somos pessoas cujas vidas secretas são invisíveis. E é por isso que os romances, mesmo quando são sobre pessoas más, podem nos consolar; eles sugerem uma raça humana mais compreensível e portanto mais administrável, podem nos dar a ilusão de perspicácia e de poder.*

Através do conhecimento que apresentam, as narrativas policiam. Os romances na tradição ocidental mostram como as aspirações são domesticadas e os desejos, ajustados à realidade social. Muitos romances são a história de ilusões juvenis esmagadas. Falam-nos de desejo, provocam desejo, traçam para nós os cenários do desejo heterossexual e, desde o século XVIII, trabalham cada vez mais para sugerir que obtenhamos nossa verdadeira identidade, se é que vamos obtê-la, no amor, nas relações pessoais, em vez de na ação pública. Mas, enquanto nos instruem a acreditar que há algo como "estar apaixonado", também sujeitam essa idéia à desmistificação.

Na medida em que nos tornamos quem somos através de uma série de identificações (ver Capítulo 8), os romances são um mecanismo poderoso de internalização das normas sociais. Mas as narrativas também

65 Edward Morgan Forster (1879-1970). Romancista, ensaísta e crítico literário inglês, autor de *Howards End* (1910) e de *A Passage to India* (1924), seus romances mais conhecidos. A citação é tirada de *Aspects of the Novel*, um livro que reúne conferências dadas pelo autor na Universidade de Cambridge e publicadas no ano de 1927. (N.T.)

fornecem uma modalidade de crítica social. Expõem a vacuidade do sucesso mundano, a corrupção do mundo, seu fracasso em satisfazer nossas mais nobres aspirações. Expõem a difícil situação dos oprimidos, em histórias que convidam os leitores, através da identificação, a ver certas situações como intoleráveis.

Finalmente, a questão básica para a teoria no domínio da narrativa é essa: a narrativa é uma forma fundamental de conhecimento (dando conhecimento do mundo através de sua busca de sentido) ou é uma estrutura retórica que distorce tanto quanto revela? A narrativa é uma fonte de conhecimento ou de ilusão? O conhecimento que ela parece apresentar é um conhecimento que é o efeito do desejo? O teórico Paul de Man[66] observa que, enquanto ninguém de posse de suas faculdades mentais tentaria plantar uvas aproveitando a luz da palavra dia, achamos muito difícil realmente evitar conceber nossas vidas pelos padrões das narrativas ficcionais. Isso implica que os efeitos esclarecedores e consoladores das narrativas são ilusórios?

Para responder a essas perguntas precisaríamos tanto de conhecimento do mundo que seja *independente* das narrativas quanto de alguma base para considerar esse conhecimento mais autorizado do que o que as narrativas proporcionam. Mas se existe ou não esse conhecimento autorizado separado da narrativa é precisamente o que está em questão na pergunta a respeito de se a narrativa é ou não uma fonte de conhecimento ou de ilusão. Portanto, parece provável que não possamos responder a essa pergunta, se é que, de fato, ela tem uma resposta. Ao invés disso, devemos ficar nos movendo para lá e para cá entre a consciência da narrativa como uma estrutura retórica que produz a ilusão de perspicácia e um estudo da narrativa como o principal tipo de busca de sentido à nossa disposição. Afinal de contas, mesmo a exposição da narrativa como retórica tem a estrutura de uma narrativa: é uma história em que nossa ilusão inicial cede à crua luz da verdade e emergimos mais tristes mas mais sábios, desiludidos mas depurados. Paramos de dançar em círculos e contemplamos o segredo. Assim diz a história.

66 Paul de Man (1919-1983). Expoente dos estudos literários norte-americanos. (N.T.)

7 Linguagem Performativa

Neste capítulo, vou ao encalço de um exemplo de "teoria" seguindo um conceito que floresceu na teoria literária e cultural e cujos destinos ilustram a maneira como as idéias mudam à medida que são atraídas para o reino da "teoria". O problema da linguagem "performativa" enfoca questões importantes que dizem respeito ao sentido e aos efeitos da linguagem e nos leva a questões sobre identidade e a natureza do sujeito.

O conceito de elocução performativa foi desenvolvido no decênio de 1950 pelo filósofo britânico J.L. Austin[67]. Ele propôs uma distinção entre duas espécies de elocuções: as elocuções *constativas*, tais como "Jorge prometeu vir", fazem uma afirmação, descrevem um estado de coisas e são verdadeiras ou falsas. As elocuções *performativas* não são verdadeiras ou falsas e realmente realizam a ação a que se referem. Dizer "Prometo pagar-lhe" não é descrever um estado de coisas mas realizar o ato de prometer; a elocução é ela própria o ato. Austin escreve que quando, numa cerimônia de casamento, o padre ou juiz pergunta: "Você aceita essa mulher como sua legítima esposa?" e eu respondo "Sim", não descrevo coisa alguma, eu faço algo. "Não estou fazendo um relato sobre um casamento: estou me entregando a ele." Quando digo "Sim", essa elocução performativa não é nem verdadeira nem falsa. Pode ser adequada ou inadequada, dependendo das circunstâncias; pode ser "feliz" ou "infeliz",

67 John Langshaw Austin (1911-1960). Filósofo britânico mais conhecido por sua análise do pensamento humano através da análise detalhada da linguagem cotidiana. (N.T.)

na terminologia de Austin. Se digo "Sim", posso não conseguir casar – se, por exemplo, já for casado ou se a pessoa que está realizando a cerimônia não estiver autorizada a realizar casamentos nessa comunidade. A elocução "vai ser um tiro n'água", diz Austin. A elocução será infeliz – e o mesmo, sem dúvida, ocorrerá com a noiva ou noivo, ou talvez com ambos.

As elocuções performativas não descrevem mas realizam a ação que designam. É ao pronunciar essas palavras que prometo, dou ordens ou me caso. Um teste simples para a performativa é a possibilidade de acrescentar "por meio desta" antes do verbo, em que *por meio desta* significa "ao proferir essas palavras": "Por meio desta prometo"; "Por meio desta declaro nossa independência"; "Por meio desta lhe ordeno..."; mas não "Por meio desta ando até o centro". Não posso realizar o ato de andar pronunciando certas palavras.

A distinção entre performativa e constativa capta uma diferença importante entre os tipos de elocução e tem a grande virtude de nos alertar para o grau em que a linguagem realiza ações ao invés de simplesmente relatá-las. Mas, à medida que Austin leva adiante sua explicação da performativa, ele encontra algumas dificuldades. Você pode fazer uma lista de "verbos performativos" que, na primeira pessoa do presente do indicativo (prometo, ordeno, declaro), realizam a ação que designam. Mas não pode definir a performativa listando os verbos que se comportam dessa maneira, porque, nas circunstâncias certas, você pode realizar o ato de ordenar que alguém pare de gritar gritando "Pare!" ao invés de "Por meio desta ordeno que você pare". A afirmação aparentemente constativa "Vou pagar a você amanhã", que certamente parece que vai tornar-se verdadeira ou falsa, dependendo do que acontecer amanhã, pode, nas condições certas, ser uma *promessa* de pagar a você, ao invés de uma descrição ou previsão como "*ele* vai pagar a você amanhã". Mas, uma vez que você permita a existência dessas "performativas implícitas", em que não há verbo explicitamente performativo, você tem de admitir que *qualquer* elocução pode ser uma performativa implícita. A sentença "O gato está em cima do capacho", elocução constativa básica, pode ser vista como a versão elíptica de "Por meio desta afirmo que o gato está em cima do capacho", uma elocução performativa que realiza o ato de afirmar a que se refere. As elocuções constativas também realizam ações – ações de declarar, afirmar, descrever e assim por diante. Vêm a ser um tipo de performativa. Isso se torna significativo num estágio posterior.

Os críticos literários adotaram a noção da performativa como algo que ajuda a caracterizar o discurso literário. Há muito tempo os teóricos afirmam que devemos atentar para o que a linguagem literária *faz* tanto quanto para o que ela *diz* e o conceito da performativa fornece uma justificativa lingüística e filosófica para essa idéia: há uma categoria de elocuções que, sobretudo, fazem algo. Como a performativa, a elocução literária não se refere a um estado anterior de coisas e não é verdadeira ou falsa. A elocução literária também *cria* o estado de coisas ao qual se refere, em diversos aspectos. Primeiro e mais simplesmente, cria personagens e suas ações, por exemplo. O início de *Ulisses*, de James Joyce, "Stately plump Buck Mulligan came from the stairhead bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed"[68], não se refere a algum estado anterior de coisas mas cria esse personagem e essa situação. Segundo, as obras literárias criam idéias, conceitos, que colocam em campo. La Rochefoucauld[69] afirma que ninguém jamais teria pensado em se apaixonar se não tivesse lido a respeito disso nos livros e que a noção de amor romântico (e de sua centralidade na vida dos indivíduos) é discutivelmente uma sólida criação literária. Certamente, os próprios romances, de *Dom Quixote* a *Madame Bovary*, culpam outros livros pelas idéias românticas.

Em resumo, a performativa traz para o centro do palco um uso da linguagem anteriormente considerado marginal – um uso ativo, criador do mundo, da linguagem, que se assemelha à linguagem literária – e nos ajuda a conceber a literatura como ato ou acontecimento. A noção de literatura como performativa contribui para uma defesa da literatura: a literatura não é uma pseudodeclaração frívola mas assume seu lugar entre os atos de linguagem que transformam o mundo, criando as coisas que nomeiam.

A performativa se vincula à literatura de uma segunda maneira. Em princípio pelo menos, a performativa rompe o vínculo entre sentido e intenção do falante, já que o ato que realizo com minhas palavras não está determinado pela minha intenção mas por convenções sociais e lingüísticas. A elocução, insiste Austin, não deveria ser considerada como

68 Na tradução de Antonio Houaiss: "Sobranceiro, fornido, Buck Mulligan vinha do alto da escada, com um vaso de barbear, sobre o qual se cruzavam um espelho e uma navalha". James Joyce, *Ulisses*. Ed. Civilização Brasileira, 2ª. ed., Rio de Janeiro, 1967, p. 3. (N.T.)

69 La Rochefoucauld (1613-1680). Autor clássico francês, tornou-se o principal expoente da *máxima*, uma forma literária francesa de epigrama que expressa, de modo breve, uma verdade áspera ou paradoxal.

o sinal exterior de algum ato interior que ela representa verdadeira ou falsamente. Se digo "Prometo" em condições adequadas, prometi, realizei o ato de prometer, qualquer que seja a intenção que possa ter tido em mente no momento. Como as elocuções literárias são também acontecimentos em que a intenção do autor não é pensada como sendo o que determina o sentido, o modelo da performativa parece altamente pertinente.

Mas se a linguagem literária é performativa e uma elocução performativa não é verdadeira ou falsa, mas feliz ou infeliz, o que significa para uma elocução literária ser feliz ou infeliz? Isso mostra ser um questão complicada. Por um lado, *felicidade* pode ser apenas um outro nome para o que geralmente interessa aos críticos. Confrontados com a abertura do soneto de Shakespeare "My mistress's eyes are nothing like the sun"[70], perguntamos não se essa elocução é verdadeira ou falsa, mas o que faz, como se encaixa no resto do poema e se funciona de modo feliz em relação aos outros versos. Essa poderia ser uma concepção de felicidade. Mas o modelo da performativa também dirige nossa atenção para as convenções que possibilitam a uma elocução ser uma promessa ou um poema – as convenções do soneto, digamos. A felicidade de uma elocução literária poderia, portanto, envolver sua relação com as convenções de um gênero. Ela cumpre e desse modo consegue ser um soneto, ao invés de ser um tiro n'água? Mas, mais que isso, poder-se-ia imaginar, uma composição literária é feliz somente quando se torna literatura plenamente, ao ser publicada, lida e aceita como uma obra literária, assim como uma aposta se torna uma aposta somente quando é aceita. Em resumo, a noção de literatura como performativa impõe-nos a reflexão sobre o complexo problema do que ela é para que uma seqüência literária funcione.

O próximo momento chave nos destinos da performativa chega quando Jacques Derrida adota a noção de Austin. Austin havia distinguido entre performativas sérias que realizam algo, como prometer ou casar, e elocuções "não-sérias". Sua análise, diz ele, se aplica a palavras proferidas seriamente: "Não devo estar brincando, por exemplo, ou escrevendo um poema. Nossas elocuções performativas, felizes ou não, devem ser entendidas como sendo emitidas em circunstâncias comuns". Mas Derrida argumenta que o que Austin deixa de lado ao apelar para "circunstâncias comuns" são as inúmeras maneiras pelas quais fragmentos de linguagem

70 "Os olhos de minha amada não se parecem com o sol." (N.T.)

podem ser repetidos "não-seriamente" mas também seriamente, como um exemplo ou uma citação, por exemplo. Essa possibilidade de ser repetida em circunstâncias novas é essencial para a natureza da linguagem; qualquer coisa que não pudesse ser repetida de um modo "não-sério" não seria linguagem mas alguma marca inextricavelmente ligada a uma situação física. A possibilidade de repetição é básica para a linguagem e as performativas em particular só podem funcionar se forem reconhecidas como versões ou citações de fórmulas regulares, tais como "Sim", "Prometo". (Se o noivo dissesse "OK" em vez de "Sim", ele poderia não conseguir se casar.) "Será que uma elocução performativa poderia ser bem-sucedida", pergunta Derrida, "se sua formulação não repetisse uma forma "codificada" ou iterável [repetível], em outras palavras, se a fórmula que profiro para abrir uma reunião, batizar um barco ou realizar um casamento não fosse identificável como estando de acordo com um modelo iterável, se não fosse portanto identificável como uma espécie de citação?" Austin deixa de lado como anômalos, não-sérios ou excepcionais os casos específicos daquilo que Derrida chamou de uma "iterabilidade geral" que deveria ser considerada uma lei da linguagem. Geral e fundamental, porque, para algo ser um signo, deve poder ser citado e repetido em todos os tipos de circunstâncias, inclusive as "não-sérias". A linguagem é performativa no sentido de que não apenas transmite informação mas realiza atos através de sua repetição de práticas discursivas ou de maneiras de fazer as coisas estabelecidas. Isso será importante para os destinos posteriores da performativa.

Derrida também relaciona a performativa com o problema geral dos atos que dão origem ou inauguram, atos que criam algo novo, tanto na esfera política quanto literária. Qual é a relação entre um ato político, como uma declaração de independência, que cria uma nova situação, e as elocuções literárias, que tentam inventar algo novo, em atos que não são declarações constativas mas são performativas, como as promessas? Tanto o ato político quanto o literário dependem de uma combinação complexa, paradoxal, da performativa e da constativa, em que, para ser bem-sucedido, o ato deve convencer, referindo-se a estados de coisas em que o sucesso consiste em criar a condição à qual se refere. As obras literárias afirmam falar-nos sobre o mundo, mas, se são bem-sucedidas, o são através da criação dos personagens e acontecimentos que relatam. Algo semelhante está em ação nos atos inaugurais da esfera política. Na "Declaração da Independência" dos Estados Unidos, por exemplo, a sen

tença-chave diz: "Nós portanto ... solenemente tornamos público e declaramos que essas colônias Unidas são e de direito têm que ser estados livres e independentes". A declaração de que esses *são* estados independentes é uma performativa que deve criar a nova realidade a que se refere, mas, para sustentar essa afirmação, acrescenta-se-lhe a afirmação constativa de que eles *têm que ser* ser estados independentes.

A tensão entre a performativa e a constativa surge claramente também na literatura, onde a dificuldade que Austin encontra em separar a performativa da constativa pode ser vista como uma característica crucial do funcionamento da linguagem. Se cada elocução é tanto performativa quanto constativa, incluindo pelo menos uma afirmação implícita de um estado de coisas e um ato lingüístico, a relação entre o que uma elocução diz e o que ela faz não é necessariamente harmoniosa ou cooperativa. Para ver o que está envolvido na esfera literária, vamos voltar ao poema de Robert Frost, "The Secret Sits":

We dance round in a ring and suppose,
But the Secret sits in the middle and knows.

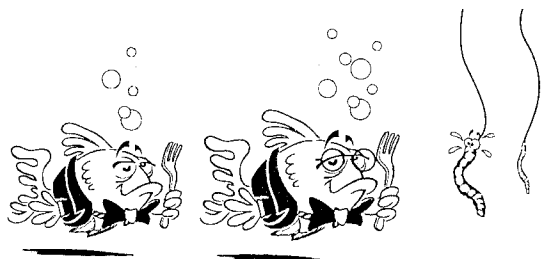
Esse poema depende da oposição entre suposição e saber. Para explorar que atitude o poema adota em relação a essa oposição, que valores atribui a seus termos opostos, poderíamos perguntar se o próprio poema está na modalidade da suposição ou do saber. O poema supõe, como "nós" que dançamos em círculo, ou sabe, como o segredo? Poderíamos imaginar que, como um produto da imaginação humana, o poema seria um exemplo de suposição, um caso de dança em círculos, mas seu caráter gnômico, proverbial, e sua confiante declaração de que o segredo "sabe", o fazem parecer realmente muito entendido. Assim, não é possível ter certeza. Mas o que o poema nos mostra sobre o saber? Bem, o segredo, que é algo que se conhece ou não se conhece – portanto, um *objeto* do saber – aqui se torna, por metonímia ou contigüidade, o *sujeito* de saber, *o que sabe* e não *o que é ou não é sabido*. Ao usar a maiúscula e personificar a entidade, o Segredo, o poema realiza uma operação retórica que promove o objeto do conhecimento à posição de sujeito. Mostra-nos, desse modo, que uma suposição retórica pode produzir o conhecedor, pode transformar o segredo num sujeito, num personagem desse pequeno drama. O segredo que sabe é produzido por um ato de suposição, que

desloca o segredo do lugar de objeto (*Alguém sabe um segredo*) para o lugar de sujeito (*O Segredo sabe*). O poema mostra, desse modo, que sua afirmação constativa, que o segredo sabe, depende de uma suposição performativa: a suposição que faz do segredo o sujeito que deve saber. A sentença *diz* que o Segredo sabe mas *mostra* que isso é uma suposição.

Nesse estágio da história da performativa, o contraste entre constativa e performativa foi redefinido: a constativa é linguagem que afirma representar as coisas como elas são, nomear as coisas que já estão aqui, e a performativa são as operações retóricas, os atos de linguagem, que minam essa afirmação impondo categorias lingüísticas, criando as coisas, organizando o mundo em lugar de simplesmente representar o que existe. Podemos identificar aqui o que se chama de uma "aporia" entre a linguagem performativa e constativa. Uma "aporia" é o "impasse" de uma oscilação não resolvível, como quando a galinha depende do ovo e o ovo depende da galinha. A única maneira de afirmar que a linguagem funciona performativamente para dar forma ao mundo é através de uma elocução constativa, tal como "A linguagem dá forma ao mundo"; mas, inversamente, não há maneira de afirmar a transparência constativa da linguagem exceto por um ato de fala. As proposições que realizam o ato de afirmar necessariamente afirmam não fazer nada a não ser simplesmente exibir as coisas como elas são; contudo, se você quer mostrar o contrário – que as afirmações de representar as coisas como elas realmente são impõem suas categorias sobre o mundo – não há como fazer isso exceto através de afirmações a respeito do que é ou não é o caso. O argumento de que o ato de afirmar ou descrever é de fato performativo deve assumir a forma de afirmações constativas.

O momento mais recente dessa pequena história da performativa é o surgimento de uma "teoria performativa do gênero e da sexualidade" na teoria feminista e nos "gay and lesbian studies". A figura-chave aqui é a filósofa norte-americana Judith Butler, cujos livros *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), *Bodies that Matter* (1993) e *Excitable Speech: A Politics of the Speech Act* (1997), exerceram grande influência no campo dos estudos literários e culturais, particularmente na teoria feminista, e no campo emergente dos "gay and lesbian studies". O nome "Queer Theory" foi adotado recentemente pela vanguarda dos "gay studies", cujo trabalho na teoria cultural se vincula aos movimentos políticos para liberação dos "gays". Ela adota como seu próprio nome e devolve à sociedade o insulto mais comum que os homossexuais encon

tram, o epíteto "Queer!"[71] A aposta é que a ostentação desse nome pode mudar seu sentido e fazer dele uma insígnia honrosa ao invés de um insulto. Aqui um projeto teórico está imitando a tática dos organizações ativistas mais visíveis envolvidas na luta contra a AIDS – o grupo ACT-UP, por exemplo, que em suas manifestações usa slogans como "We are here, we are queer, get used to it!"[72]

Gender Trouble, de Butler, trava discussão com a noção, comum nos textos feministas norte-americanos, de que uma política feminista exige uma noção de identidade feminina, de características essenciais que as mulheres compartilham como mulheres e que conferem a elas interesses e metas comuns. Para Butler, ao contrário, as categorias fundamentais da identidade são produções culturais e sociais, mais provavelmente o *resultado* da cooperação política do que sua condição de possibilidade. Elas criam o efeito do natural (lembre-se de Aretha Franklin: "Você faz com que eu me sinta como uma mulher natural") e, impondo normas (definições do que é ser uma mulher), ameaçam excluir aquelas que não estão de acordo. Em *Gender Trouble*, Butler propõe que consideremos o gênero como performativo, no sentido de que não se é o que se é mas o que se faz. Um homem não é o que ele é mas algo que ele faz, uma condição que ele encena. Seu gênero é criado pelos seus atos, do modo que uma promessa é criada pelo ato de prometer. Você se torna um homem ou uma mulher por atos repetidos, que, como as performativas de Austin, dependem das convenções sociais, das maneiras habituais de se fazer algo numa cultura. Assim como há maneiras regulares, socialmente estabelecidas de prometer, fazer uma aposta, dar ordens e casar, há maneiras socialmente estabelecidas de ser homem ou mulher.

"O da esquerda é uma gracinha."

71 Gíria que pode ser traduzida como "bicha" ou "viado". Refere-se, em geral, ao homossexual masculino. (N.T.)
72 "Estamos aqui, somos bichas, acostume-se!" (N.T.)

Isso não significa que o gênero é uma escolha, um papel que você veste, como escolhe roupas para vestir pela manhã. Isso sugeriria que há um sujeito não marcado pelo gênero, anterior ao gênero, que escolhe, ao passo que, de fato, ser um sujeito é ser marcado pelo gênero: você não pode, nesse regime de gênero, ser uma pessoa sem ser homem ou mulher. "Sujeito ao gênero mas subjetivado [feito sujeito] pelo gênero", escreve Butler em *Bodies that Matter*, "o "eu" nem precede nem se segue ao processo de atribuição de gênero, mas surge apenas no interior de e como matriz das próprias relações de gênero". Tampouco dever-se-ia pensar a performatividade do gênero como um ato singular, algo conseguido por um único ato; ao contrário, é a "prática reiterativa e citacional", a repetição compulsória de normas de gênero que animam e limitam o sujeito marcado pelo gênero mas que são também os recursos a partir dos quais são forjados a resistência, as subversões e os deslocamentos.

Desse ponto de vista, a elocução "É uma menina!" ou "É um menino!" pela qual um bebê é, tradicionalmente, saudado quando vem ao mundo, é menos uma elocução constativa (verdadeira ou falsa, de acordo com a situação) do que a primeira de uma longa série de performativas que criam o sujeito cuja chegada anunciam. A nomeação da menina inicia um processo contínuo de formação da menina, através de uma "tarefa" de repetição compulsória de normas de gênero, "a citação forçosa de uma norma". Ser um sujeito é receber essa tarefa de repetição, mas – e isso é importante para Butler – uma tarefa que nunca realizamos completamente de acordo com a expectativa, de modo que nunca habitamos completamente as normas ou idéias de gênero de que somos obrigados a nos aproximar. Nessa lacuna, nas diferentes maneiras de realizar a "tarefa" de gênero, residem possibilidades de resistência e mudança.

A ênfase recai aqui na maneira como a força performativa da linguagem vem da repetição de normas anteriores, de atos anteriores. Assim, a força do insulto "Bicha!" vem não da intenção ou autoridade do falante, que é muito provavelmente algum idiota desconhecido da vítima, mas do fato de que o grito "Bicha!" repete insultos gritados do passado, interpelações ou atos de exórdio que produzem o sujeito homossexual através do opróbio reiterado ou da abjeção (a *abjeção* envolve tratar algo como tendo passado dos limites: "tudo menos isso!"). Butler escreve:

"Bicha" deriva sua força precisamente através da invocação repetida...

pela qual um vínculo social entre comunidades homofóbicas se forma ao longo do tempo. A interpelação ecoa interpelações passadas e liga os falantes, como se falassem em uníssono através do tempo. Nesse sentido, é sempre um coro imaginário que vitupera "bicha!"

O que confere ao insuto sua força performativa não é a própria repetição mas o fato de que ele é reconhecido como estando de acordo com um modelo, com uma norma, e se liga a uma história de exclusão. A elocução implica que o falante é o porta-voz do que é "normal" e trabalha para constituir o destinatário como tendo passado dos limites. É a repetição, a citação de uma fórmula que se vincula a normas que sustentam uma história de opressão, que dá força especial e malignidade a insultos de outra maneira banais como "preto" ou "judeu". Eles acumulam a força da autoridade através da repetição ou citação de um conjunto de práticas autorizadas, anteriores, falando como se fosse com a voz de todos os vitupérios do passado.

Mas o vínculo da performativa com o passado implica a possibilidade de desviar ou redirecionar o peso do passado, tentando captar e redirecionar os termos que carregam uma significação opressiva, como na adoção de "Bicha" pelos próprios homossexuais. Não é que você se torna autônomo ao escolher seu nome: os nomes sempre carregam peso histórico e estão sujeitos aos usos que os outros farão deles no futuro. Você não pode controlar os termos que escolhe para se nomear. Mas o caráter histórico do processo performativo cria a possibilidade de uma luta política.

Agora, é óbvio que a distância entre o início e o final (provisório) dessa história é muito grande. Para Austin, o conceito de performativa ajuda a pensar um aspecto específico da linguagem negligenciado por filósofos anteriores; para Butler, é um modelo para se pensar os processos sociais cruciais em que uma quantidade de questões está em jogo: (1) a natureza da identidade e como ela é produzida; (2) o funcionamento das normas sociais; (3) o problema fundamental do que hoje chamamos de "agência": em que medida e sob que condições posso ser um sujeito responsável que escolhe meus atos; e (4) a relação entre o indivíduo e mudança social.

Há, desse modo, uma grande diferença entre o que está em jogo para Austin e para Butler. E eles parecem ter principalmente em vista tipos diferentes de atos. Austin está interessado em como a repetição de uma

fórmula numa única ocasião faz algo acontecer (você fez uma promessa). Para Butler, esse é um caso especial de repetição maciça e obrigatória que produz realidades históricas e sociais (você se torna uma mulher).

Essa diferença, de fato, nos leva de volta ao problema da natureza do acontecimento literário, em que há também duas maneiras de pensá-lo como sendo performativo. Podemos dizer que a obra literária realiza um ato singular, específico. Ela cria aquela realidade que é a obra, e suas sentenças realizam algo em particular naquela obra. Para cada obra, pode-se tentar especificar o que ela e suas partes realizam, da mesma maneira que se pode tentar explicitar o que é prometido num ato específico de promessa. Isso, poder-se-ia dizer, é a versão austiniana do acontecimento literário.

Mas, por outro lado, também poderíamos dizer que uma obra é bem-sucedida, se torna um acontecimento, através de uma repetição maciça que adota normas e, possivelmente, muda coisas. Se um romance acontece, isso ocorre porque, em sua singularidade, ele inspira uma paixão que dá vida a essas formas, em atos de leitura e rememoração, repetindo sua inflexão das convenções do romance e, talvez, efetuando uma alteração nas normas ou nas formas através das quais os leitores vão confrontar o mundo. Um poema pode muito bem desaparecer sem deixar vestígio, mas também pode ser rastreado na memória e dar origem a atos de repetição. Sua performatividade não é um ato singular realizado de uma vez por todas, mas uma repetição que dá vida às formas que ele repete.

O conceito de performativa, na história que delineei, reúne uma série de questões que são cruciais para a "teoria". Deixe-me listá-las:

Primeiro, como pensar o papel conformador da linguagem: tentamos limitá-la a certos atos específicos, quando pensamos poder dizer com confiança o que ela faz, ou tentamos medir os efeitos mais amplos da linguagem, à medida que ela organiza nossos encontros com o mundo?

Segundo, como deveríamos conceber a relação entre as convenções sociais e os atos individuais? É tentador, mas demasiado simples, imaginar que as convenções sociais são como a paisagem ou o pano de fundo contra o qual decidimos como agir. As teorias da performativa oferecem explicações melhores do emaranhamento entre norma e ação, quer apresentando as convenções como a condição de possibilidade dos acontecimentos, como em Austin, ou então, como em Butler, vendo a ação como

repetição obrigatória, que pode no entanto desviar-se das normas. A literatura, que deve "renovar" num espaço de convenção, exige uma explicação performativa de norma e acontecimento.

Terceiro, como deveríamos conceber a relação entre o que a linguagem faz e o que diz? Esse é o problema básico da performativa: pode haver uma fusão harmoniosa entre fazer e dizer ou há aqui uma tensão inevitável que governa e complica toda a atividade textual?

Finalmente, como, nessa era pós-moderna, deveríamos pensar o acontecimento? Tornou-se lugar comum nos Estados Unidos, por exemplo, nessa era dos meios de comunicação de massa, dizer que o que acontece na televisão "acontece e ponto final", é um acontecimento real. Quer a imagem corresponda a uma realidade ou não, o acontecimento mediático é um acontecimento genuíno a ser considerado. O modelo da performativa oferece uma explicação mais sofisticada de questões que são muitas vezes cruamente afirmadas como um embaçamento das fronteiras entre fato e ficção. E o problema do acontecimento literário, da literatura como ato, pode oferecer um modelo para pensar os acontecimentos culturais, de modo geral.

8 Identidade, Identificação e o Sujeito

Muitos dos debates teóricos recentes dizem respeito à identidade e à função do sujeito ou eu. O que é esse "eu" que sou – pessoa, agente ou ator, eu – e que faz com que ele seja o que é? Duas perguntas básicas subjazem ao pensamento moderno sobre esse tópico: primeiro, o eu é algo dado ou é algo construído e, segundo, ele deveria ser concebido em termos individuais ou sociais? Essas duas oposições geram quatro vertentes básicas do pensamento moderno. A primeira, optando pelo dado e pelo individual, trata o eu como algo interno e singular, algo que é anterior aos atos que realiza, um âmago interior que é variadamente expresso (ou não expresso) em palavras e atos. A segunda, combinando o dado e o social, enfatiza que o eu é determinado por suas origens e atributos sociais: você é homem ou mulher, branco ou negro, britânico ou norte-americano, e assim por diante, e esses são fatos primários, dados do sujeito ou eu. A terceira, combinando o individual e o construído, enfatiza a natureza cambiante de um eu que se torna o que é através de seus atos específicos. Finalmente, a combinação do social e do construído enfatiza que me torno o que sou através das variadas posições de sujeito que ocupo, como patrão e não empregado, rico e não pobre.

A tradição moderna dominante no estudo da literatura trata a individualidade do indivíduo como algo dado, um âmago que é expresso em palavras e atos e que pode, portanto, ser usado para explicar a ação: fiz o

que fiz porque sou quem sou e para explicar o que fiz ou disse você deveria olhar para o "eu" (quer consciente ou inconsciente) que minhas palavras e atos expressam. A "teoria" tem contestado não apenas esse modelo de expressão, em que atos ou palavras funcionam expressando um sujeito anterior, mas a prioridade do próprio sujeito. Michel Foucault escreve, "as pesquisas da psicanálise, da lingüística, da antropologia "descentralizaram" o sujeito em relação às leis de seu desejo, às formas de sua linguagem, às regras de suas ações, ou ao jogo de seu discurso mítico e imaginativo". Se as possibilidades de pensamento e ação são determinadas por uma série de sistemas que o sujeito não controla e nem ao menos compreende, então o sujeito está "descentralizado", no sentido de que não é uma fonte ou centro ao qual nos referimos para explicar os acontecimentos. Ele é algo formado por essas forças. Desse modo, a psicanálise trata o sujeito não como uma essência singular mas como o produto de mecanismos psíquicos, sexuais e lingüísticos que se entrecruzam. A teoria marxista vê o sujeito como determinado pela posição de classe: ou ele lucra com o trabalho de outrem ou trabalha para o lucro de outrem. A teoria feminista enfatiza o impacto dos papéis de gênero socialmente construídos no processo de fazer o sujeito o que ele ou ela é. A "Queer Theory" argumenta que o sujeito heterossexual é construído através da repressão da possibilidade do homossexualismo.

A questão do sujeito é "o que sou?" Sou feito o que sou pelas circunstâncias? Qual é a relação entre a individualidade do indivíduo e minha identidade como membro de um grupo? E em que medida o "eu" que sou, o "sujeito", é um agente que faz escolhas ao invés de ter escolhas impostas a ele ou ela? A palavra *sujeito* já encapsula esse problema teórico-chave: o sujeito é um ator ou agente, uma subjetividade livre que faz coisas, como no "sujeito de uma sentença". Mas um sujeito também é *sujeitado*, determinado, "o leal súdito de sua Majestade, a Rainha", ou o "sujeito de um experimento". A teoria se inclina a argumentar que ser um sujeito é estar sujeitado a vários regimes (psicossocial, sexual, lingüístico).

A literatura sempre se preocupou com questões de identidade e as obras literárias esboçam respostas, implícita ou explicitamente, para essas questões. A literatura narrativa especialmente seguiu os destinos dos personagens à medida que eles se definem e são definidos por diversas combinações de seu passado, pelas escolhas que fazem e pelas forças sociais que agem sobre eles. Os personagens *fazem* seus destino ou o *sofrem*? As

histórias dão respostas diferentes e complexas. Na *Odisséia*, Ulisses é rotulado como "multiforme" (*polytropos*) mas se define em suas lutas para se salvar e a seus companheiros de bordo e para voltar para Ítaca novamente. Em *Madame Bovary*, de Flaubert, Emma luta para se definir (ou "se encontrar") em relação a suas leituras românticas e a seus arredores banais.

As obras literárias oferecem uma gama de modelos implícitos de como se forma a identidade. Há narrativas em que a identidade é essencialmente determinada pelo nascimento: o filho de um rei criado por pastores é ainda fundamentalmente um rei e por direito se torna rei quando sua identidade é descoberta. Em outras narrativas, os personagens mudam de acordo com as mudanças em seus destinos, ou então a identidade se baseia em qualidades pessoais que são reveladas durante as atribulações de uma vida.

A explosão da recente teorização sobre raça, gênero e sexualidade no campo dos estudos literários deve muito ao fato de que a literatura fornece materiais ricos para complicar as explicações políticas e sociológicas acerca do papel que esses fatores desempenham na construção da identidade. Considere a questão de se a identidade do sujeito é algo dado ou algo construído. Não apenas ambas as opções estão amplamente representadas na literatura, mas as complicações ou enredamentos são freqüentemente expostos para nós, como no enredo comum em que os personagens, como costumamos dizer, "descobrem" quem são, não através da revelação de algo a respeito de seu passado (digamos, sobre seu nascimento), mas agindo de tal maneira que eles se tornam o que acaba se revelando, em algum sentido, ter sido sua "natureza".

Essa estrutura, em que você tem de *se tornar* o que supostamente já era (como Aretha Franklin passa a se sentir como uma mulher natural), surgiu como um paradoxo ou aporia para a teoria recente, mas tem estado em ação o tempo todo nas narrativas. Os romances ocidentais reforçam a noção de um eu essencial, sugerindo que o eu que emerge de encontros dolorosos com o mundo existiu, em algum sentido, todo o tempo, como base das ações que, da perspectiva dos leitores, cria esse eu. A identidade fundamental dos personagens emerge como o resultado de ações, de lutas com o mundo, mas aí essa identidade é postulada como sendo a base, até mesmo a causa dessas ações.

Grande parte da teoria recente pode ser vista como uma tentativa de

pôr em ordem os paradoxos que muitas vezes informam o tratamento da identidade na literatura. As obras literárias caracteristicamente representam indivíduos, de modo que as lutas a respeito da identidade são lutas no interior do indivíduo e entre o indivíduo e o grupo: os personagens lutam contra ou agem de acordo com as normas e expectativas sociais. Entretanto, nos textos teóricos, os argumentos sobre a identidade social tendem a enfocar as identidades de grupo: o que significa ser mulher? ser negro? Desse modo, há tensões entre as sondagens literárias e as afirmações críticas ou teóricas. O poder das representações literárias depende, sugeri no Capítulo 2, de sua combinação especial de singularidade e exemplaridade: os leitores encontram retratos concretos do Príncipe Hamlet, ou de Jane Eyre, ou de Huckleberry Finn e, com eles, a suposição de que os problemas desses personagens são exemplares. Mas exemplares de quê? Os romances não dizem. São os críticos ou teóricos que têm de pegar a questão da exemplaridade e nos dizer que grupo ou classe de pessoas o personagem representa: a condição de Hamlet é "universal"? A situação de Jane Eyre é a das mulheres em geral?

Os tratamentos teóricos da identidade podem parecer redutores em comparação com as sondagens sutis dos romances, que são capazes de lidar com o problema das afirmações gerais apresentando casos singulares, ao mesmo tempo em que se apóiam numa força generalizadora que é deixada implícita – talvez sejamos todos Édipo, ou Hamlet, ou Madame Bovary ou Janie Starks. Quando os romances se preocupam com identidades de grupo – o que significa ser mulher, ou filho da burguesia – freqüentemente exploram como as exigências da identidade de grupo restringem as possibilidades individuais. Os teóricos, portanto, argumentam que os romances, ao fazer da individualidade do indivíduo seu foco central, constroem uma ideologia da identidade individual cujo descuido das questões sociais mais amplas os críticos deveriam questionar. O problema de Emma Bovary, você pode argumentar, não é sua insensatez ou sua fascinação por aventuras amorosas mas a situação geral da mulher em sua sociedade.

A literatura não apenas fez da identidade um tema; ela desempenhou um papel significativo na construção da identidade dos leitores. O valor da literatura há muito tempo foi vinculado às experiências vicárias dos leitores, possibilitando-lhes saber como é estar em situações específicas e desse modo conseguir a disposição para agir e sentir de certas maneiras.

As obras literárias encorajam a identificação com os personagens, mostrando as coisas do seu ponto de vista.

Os poemas e os romances se dirigem a nós de maneiras que exigem identificação, e a identificação funciona para criar identidade: nos tornamos quem somos nos identificando com as figuras sobre as quais lemos. Há muito tempo se culpa a literatura por encorajar os jovens a se ver como personagens de romances e a buscar realização de modos análogos: fugir de casa para experimentar a vida da metrópole, esposando os valores de heróis e heroínas ao se revoltar contra os mais velhos e sentindo repugnância pelo mundo antes de tê-lo experimentado, ou transformando suas vidas numa busca do amor e tentando reproduzir os cenários dos romances e poemas de amor. Diz-se que a literatura corrompe através de mecanismos de identificação. Os paladinos da educação literária esperam, ao contrário, que a literatura nos transforme em pessoas melhores através da experiência vicária e dos mecanismos de identificação.

O discurso representa identidades que já existem ou as produz? Esse é um problema teórico importante. Foucault, como vimos no Capítulo 1, trata "o homossexual" como uma identidade inventada por práticas discursivas no século XIX. A crítica norte-americana Nancy Armstrong argumenta que os romances e livros de conduta do século XVIII – livros sobre como se comportar – produziram "o indivíduo moderno", que era em primeiro lugar uma mulher. O indivíduo moderno, nesse sentido, é uma pessoa cuja identidade e valor são pensados como vindo de sentimentos e qualidades pessoais e não de seu lugar na hierarquia social. Essa é uma identidade obtida através do amor e centrada na esfera doméstica e não na sociedade. Essa noção transformou-se em moeda corrente – o verdadeiro eu é aquele que você encontra através do amor e através das relações com a família e os amigos – mas começa nos séculos XVIII e XIX como uma idéia sobre a identidade das mulheres e só mais tarde é estendida aos homens. Armstrong afirma que esse conceito é desenvolvido e estendido pelos romances e pelos outros discursos que defendem sentimentos e virtudes privadas. Hoje, esse conceito de identidade é sustentado pelos filmes, pela televisão e por uma ampla gama de discursos, cujos cenários nos dizem o que é ser uma pessoa, um homem ou uma mulher.

A teoria recente, na realidade, tornou substancial o que muitas vezes estava implícito nas discussões da literatura ao tratar a identidade como sendo formada por um processo de identificação. Para Freud, a identifi-

cação é um processo psicológico no qual o sujeito assimila um aspecto do outro e é transformado, inteira ou parcialmente, de acordo com o modelo que o outro fornece. A personalidade ou o eu é constituído por uma série de identificações. Desse modo, a base da identidade sexual é uma identificação com o pai ou a mãe: desejamos como o pai ou a mãe deseja, como se imitássemos o desejo do pai ou da mãe e nos tornássemos rivais pelo objeto amado. No complexo de Édipo, o menino se identifica com o pai e deseja a mãe.

As teorias psicanalíticas de formação da identidade que surgiram posteriormente debatem a melhor maneira de refletir sobre o mecanismo da identificação. A explicação de Jacques Lacan[73] para o que ele chama de "estádio do espelho" situa os inícios da identidade no momento em que a criança se identifica com sua imagem no espelho, percebendo-se inteira, como ela quer ser. O eu é constituído pelo reflexo que é devolvido à criança: por um espelho, pela mãe e por outrem nas relações sociais em geral. A identidade é o produto de uma série de identificações parciais, nunca completadas. Em última instância, a psicanálise reafirma a lição que poderíamos tirar dos romances mais sérios e célebres: que a identidade é um malogro; que não nos tornamos alegremente homens ou mulheres, que a internalização das normas sociais (que os sociólogos teorizam como algo que acontece suave e inexoravelmente) sempre encontra resistência e, em última análise, não funciona: não nos tornamos quem supostamente somos.

Recentemente, os teóricos deram ainda mais uma torcida no papel fundamental da identificação. Mikkel Borch-Jakobsen argumenta que

> *O desejo (o sujeito desejante) não vem em primeiro lugar, para ser* seguido *por uma identificação que permitiria que o desejo fosse realizado. O que vem em primeiro lugar é uma tendência à identificação, uma tendência primordial que, daí, dá origem a um desejo...; a identificação cria o sujeito desejoso, não o inverso.*

No modelo anterior, o desejo é o limite; aqui a identificação precede o desejo e a identificação com outrem envolve imitação ou rivalidade que

73 Lacan (1901-1981). Psicanalista francês. Os seminários e ensaios de Lacan promoveram uma reinterpretação de Sigmund Freud, especialmente no que diz respeito ao tratamento dado por Freud ao inconsciente. O pensamento de Lacan desempenhou papel importante nas formulações do pós-estruturalismo e da desconstrução. (N.T.)

é a fonte do desejo. Isso combina com os cenários nos romances em que, como argumentam René Girard e Eve Sedgwick, o desejo nasce da identificação e da rivalidade: o desejo masculino heterossexual flui da identificação do herói com um rival e da imitação de seu desejo.

A identificação também desempenha um papel na produção de identidades de grupo. Para os membros de grupos historicamente oprimidos ou marginalizados, as histórias estimulam a identificação com um grupo potencial e trabalham no sentido de fazer do grupo um grupo, mostrando-lhes quem ou o que poderiam ser. O debate teórico nessa área enfoca mais intensamente a conveniência e a utilidade política de diferentes concepções de identidade: deve haver algo essencial que os membros de um grupo compartilham, se for para eles funcionarem como um grupo? Ou as afirmações sobre o que significa ser mulher, ou ser negro, ou ser gay são opressivas, restritivas e objetáveis? Muitas vezes o debate foi lançado como uma briga sobre "essencialismo": entre uma noção de identidade como algo dado, uma origem, e uma noção de identidade como algo sempre em processo, que nasce através de alianças e oposições contingentes (um povo oprimido ganha identidade a partir da oposição ao opressor).

A principal questão pode ser: qual é a relação entre as críticas das concepções essencialistas de identidade (de uma pessoa ou grupo) e as exigências psíquicas e políticas da identidade? Como as premências da política emancipatória, que busca identidades sólidas para mulheres, ou negros, ou para os irlandeses, por exemplo, absorvem ou entram em choque com as noções psicanalíticas do inconsciente e de um sujeito dividido? Isso se torna uma importante questão teórica e também prática porque os problemas encontrados parecem semelhantes, quer os grupos em questão sejam definidos por nacionalidade, raça, gênero, preferência sexual, língua, classe ou religião. Para grupos historicamente marginalizados, há dois processos em curso: por um lado, as investigações críticas demonstram a ilegitimidade de tomar certos traços, tais como orientação sexual, gênero ou características morfológicas visíveis, como características essencialmente definidoras da identidade de grupo, e refutam a imputação de identidade essencial para todos os membros de um grupo caracterizado por gênero, classe, raça, religião, sexualidade ou nacionalidade. Por outro lado, os grupos podem transformar identidades impostas a eles em recursos para aquele grupo. Foucault observa, em *A História da Sexualidade*, que o surgimento, no século XIX, de discursos médicos e

psiquiátricos que definiam os homossexuais como uma categoria desviante facilitou o controle social, mas também tornou possível "a formação de um discurso "inverso": a homossexualidade começou a falar em seu próprio nome, a exigir que sua legitimidade ou "naturalidade" fosse reconhecida, muitas vezes no mesmo vocabulário, usando as mesmas categorias pelas quais era medicamente desqualificada".

O que torna o problema da identidade crucial e inevitável são as tensões e conflitos que ela encapsula (nisso se assemelha a "sentido"). Trabalhos na área da teoria que vêm de direções diferentes – marxismo, psicanálise, estudos culturais, feminismo, "gay and lesbian studies", e o estudo da identidade em sociedades coloniais e pós-coloniais – revelam dificuldades envolvendo a identidade que parecem estruturalmente semelhantes. Quer, com Louis Althusser, digamos que somos "culturalmente interpelados" ou saudados como um sujeito, transformados em sujeito por se dirigirem a nós como ocupantes de uma certa posição ou papel; ou quer enfatizemos, com a psicanálise, o papel de um "estádio do espelho" no qual o sujeito adquire identidade pelo reconhecimento equivocado de si mesmo numa imagem; quer, com Stuart Hall, definamos identidades como "os nomes que damos às maneiras diferentes pelas quais somos posicionados pelas, e nos posicionamos nas, narrativas do passado"; ou quer enfatizemos, como nos estudos de subjetividade colonial e pós-colonial, a construção de um sujeito dividido através do embate de discursos e exigências contraditórios; quer, com Judith Butler, vejamos a identidade heterossexual como estando baseada na repressão da possibilidade de desejo homoerótico, encontramos algo como um mecanismo comum. O processo de formação da identidade não apenas coloca em primeiro plano algumas diferenças e negligencia outras; toma uma diferença ou divisão interna e a projeta como uma diferença entre os indivíduos ou grupos. "Ser homem", como dizemos, é negar qualquer "efeminação" ou fraqueza e projetar isso como uma diferença *entre* homens e mulheres. Uma diferença *no interior de* é negada e projetada como uma diferença *entre*. Muitos trabalhos numa gama de campos parecem estar convergindo em sua investigação das maneiras pelas quais os sujeitos são produzidos por postulações não autorizadas, ainda que inevitáveis, de unidade e identidade, que podem estrategicamente conferir poderes mas também criam lacunas entre a identidade ou papel atribuído aos indivíduos e os acontecimentos e posicionamentos variados de suas vidas.

Uma fonte de confusão é um pressuposto que muitas vezes estrutura o debate nessa área, o de que as divisões internas no sujeito de alguma maneira excluem a possibilidade de "agência", de ação responsável. Uma resposta simples poderia ser que aqueles que exigem mais ênfase na agência querem que as teorias digam que as ações deliberadas mudarão o mundo e são frustrados pelo fato de que isso pode não ser verdade. Não vivemos num mundo em que é mais provável que os atos tenham conseqüências não intencionais ao invés de intencionais? Mas há duas respostas mais complexas. Primeiro, como explica Judith Butler, "a reconceituação da identidade como um *efeito*, isto é, como *produzida* ou *gerada* abre possibilidades de "agência" que são insidiosamente excluídas pelas posições que consideram as categorias da identidade como fundacionais e fixas". Falando de gênero como uma performance compulsória, Butler situa a agência nas variações da ação, nas possibilidades de variação na repetição que carregam sentido e criam identidade. Segundo, as concepções tradicionais do sujeito na realidade trabalham no sentido de limitar a responsabilidade e a agência. Se o sujeito significa "o sujeito consciente", então você pode alegar inocência, negar responsabilidade, se você não escolheu conscientemente ou pretendeu as conseqüências de um ato que cometeu. Se, ao contrário, sua concepção de sujeito inclui o inconsciente e as posições de sujeito que você ocupa, a responsabilidade pode ser ampliada. A ênfase nas estruturas do inconsciente ou nas posições de sujeito que você não escolhe chama você à responsabilidade pelos acontecimentos e estruturas na sua vida – de racismo ou sexismo, por exemplo – que você não pretendeu explicitamente. A noção ampliada de sujeito combate a restrição de agência e responsabilidade derivada das concepções tradicionais de sujeito.

O "eu" escolhe livremente ou é determinado em suas escolhas? O filósofo Anthony Appiah observa que esse debate sobre agência e posição do sujeito envolve dois níveis diferentes de teoria que não estão realmente em competição, exceto pelo fato de que não podemos nos ocupar de ambos ao mesmo tempo. A discussão sobre agência e escolha nasce de nossa preocupação em viver vidas inteligíveis entre outras pessoas, a quem atribuímos crenças e intenções. A discussão sobre posições de sujeito que determinam a ação vem de nosso interesse em compreender os processos sociais e históricos, nos quais os indivíduos figuram como socialmente determinados. Alguns dos conflitos mais ferozes na teoria

contemporânea surgem quando as afirmações sobre os indivíduos enquanto agentes e as afirmações sobre o poder das estruturas sociais e discursivas são vistas como explicações causais que competem entre si. Nos estudos de identidade nas sociedades coloniais e pós-coloniais, por exemplo, há um debate acalorado sobre a agência do nativo ou "subalterno" (o termo para um subordinado ou inferior). Alguns pensadores, interessados no ponto de vista e agência do subalterno, enfatizam os atos de resistência a ou concordância com o colonialismo, e são então acusados de ignorar o efeito mais insidioso do colonialismo: a maneira como ele definiu a situação e as possibilidades de ação, fazendo dos habitantes "nativos", por exemplo. Outros teóricos, descrevendo o poder difuso do "discurso colonial", o discurso dos poderes coloniais que cria o mundo no qual os sujeitos colonizados vivem e agem, são acusados de negar a agência ao sujeito nativo.

De acordo com o argumento de Appiah, esses tipos diferentes de explicações não estão em conflito: os nativos são ainda agentes e a linguagem da agência ainda é apropriada, não importa quanto as possibilidades de ação são definidas pelo discurso colonialista. As duas explicações pertencem a registros diferentes, do mesmo modo que uma explicação das decisões que levaram John a comprar um Mazda novo, por um lado, e uma descrição do funcionamento do capitalismo global e do marketing de carros japoneses na América, por outro lado. Há muito a se ganhar, afirma Appiah, com a separação dos conceitos de posição de sujeito e de agência, reconhecendo que eles pertencem a tipos diferentes de narrativas. A energia dessas controvérsias teóricas poderia então ser redirecionada para questões sobre como as identidades são construídas e que papel as práticas discursivas, tais como a literatura, desempenham nessas construções.

Mas parece remota a possibilidade de que as explicações sobre os sujeitos que escolhem e as explicações das forças que determinam os sujeitos poderiam coexistir pacificamente, como narrativas diferentes. O que impulsiona a teoria, afinal de contas, é o desejo de ver até onde pode ir uma idéia ou argumento e de questionar as explicações alternativas e suas pressuposições. Levar adiante a idéia da agência dos sujeitos é levá-la até onde for possível, buscar e contestar posições que a limitam ou se contrapõem a ela.

Pode haver uma lição geral aqui. A teoria, poderíamos concluir, não dá origem a soluções harmoniosas. Não nos ensina, por exemplo, de uma vez

por todas, o que é o sentido: quanto os fatores de intenção, texto, leitor e contexto contribuem, cada um, para uma soma que é o sentido. A teoria não nos diz se a poesia é uma vocação transcendente ou um truque retórico ou quanto ela é um pouco de cada coisa. Repetidas vezes, me vi terminando um capítulo invocando uma tensão entre os fatores ou perspectivas ou linhas de argumento e concluindo que é preciso ir ao encalço de cada um deles e movimentar-se entre alternativas que não podem ser evitadas mas que não dão origem a qualquer síntese. A teoria, portanto, oferece não um conjunto de soluções mas a perspectiva de mais reflexão. Exige o compromisso com o trabalho de leitura, de contestação de pressupostos, de questionamento das suposições a partir das quais você avança. Comecei dizendo que a teoria era infinita – um corpus sem limite de textos desafiadores e fascinantes – mas não apenas mais textos: é também um projeto em curso de reflexão que não termina quando termina uma brevíssima introdução.

Apêndice
Escolas e Movimentos Teóricos

Escolhi introduzir a teoria apresentando questões e debates em vez de "escolas", mas os leitores têm o direito de esperar uma explicação de termos tais como *estruturalismo* e *desconstrução* que aparecem nas discussões sobre crítica. Forneço isso aqui, numa breve descrição dos movimentos teóricos modernos.

A teoria literária não é um conjunto descarnado de idéias mas uma força nas instituições. A teoria existe em comunidades de leitores e escritores, como uma prática discursiva, inextricavelmente enredada nas instituições educacionais e culturais. Três modalidades teóricas cujo impacto, desde o decênio de 1960, foi enorme são a reflexão de largo espectro sobre a linguagem, representação e as categorias de pensamento crítico empreendida pela desconstrução e pela psicanálise (às vezes em concerto, às vezes em oposição); as análises do papel do gênero e da sexualidade em todos os aspectos da literatura e da crítica feitas pelo feminismo e depois pelos estudos de gênero e pela "Queer Theory"; e o desenvolvimento de críticas culturais historicamente orientadas (novo historicismo, teoria pós-colonial) que estudam uma gama ampla de práticas discursivas, envolvendo muitos objetos (o corpo, a família, raça) não pensados anteriormente como tendo uma história.

Há diversos movimentos teóricos importantes anteriores à década de 60.

Formalismo Russo

Os formalistas russos dos primeiros anos do século XX salientaram que os críticos deveriam se preocupar com a literariedade da literatura: as estratégias verbais que a tornam literária, a colocação em primeiro plano da própria linguagem, e o "estranhamento" da experiência que elas conseguem. Redirecionando a atenção dos autores para os "mecanismos" verbais, eles afirmavam que "o mecanismo é o único herói da literatura". Ao

invés de perguntar "o que diz o autor aqui?" deveríamos perguntar algo como "o que acontece com o soneto aqui?" ou "que aventuras acontecem ao romance nesse livro de Dickens?" Roman Jakobson, Boris Eichenbaum e Victor Shklovsky são três figuras-chave nesse grupo que reorientou os estudos literários para as questões de forma e técnica.

New Criticism

O que é chamado de "New Criticism" surgiu nos Estados Unidos nos decênios de 1930 e 1940 (com o trabalho relacionado de I.A. Richards e William Empson, na Inglaterra). Concentrava sua atenção na unidade ou integração das obras literárias. Fazendo oposição à erudição histórica praticada nas universidades, o *New Criticism* tratava os poemas como objetos estéticos e não como documentos históricos e examinava as interações de seus traços verbais e as complicações decorrentes do sentido ao invés das intenções e circunstâncias históricas de seus autores. Para os *new critics* (Cleanth Brooks, John Crowe Ransom, W.K. Wimsatt), a tarefa da crítica era elucidar as obras de arte individuais. Enfocando a ambigüidade, o paradoxo, a ironia e os efeitos da conotação e das imagens poéticas, o *New Criticism* procurava mostrar a contribuição da forma poética para uma estrutura unificada.

O *New Criticism* deixou como legados duradouros as técnicas de leitura cerrada e o pressuposto de que o teste de qualquer atividade crítica é se ela nos ajuda a produzir interpretações mais ricas e mais penetrantes de obras individuais. Mas começando nos anos 60 deste século, uma quantidade de perspectivas e discursos teóricos – fenomenologia, lingüística, psicanálise, marxismo, estruturalismo, feminismo, descontrução – ofereceram armações conceituais mais ricas do que o *New Criticism* para refletir sobre a literatura e outros produtos culturais.

Fenomenologia

A fenomenologia surge do trabalho do filósofo Edmund Husserl, do início do século. Ela busca evitar o problema da separação entre sujeito e objeto, consciência e mundo, enfocando a realidade fenomenal dos objetos tal como eles aparecem para a consciência. Podemos suspender as perguntas sobre a realidade última ou a possibilidade de conhecer o mundo e descrever o mundo tal como ele é dado à consciência. A fenomenologia subscreveu a crítica devotada a descrever o "mundo" da cons-

ciência de um autor, tal como manifesto na gama inteira de suas obras (George Poulet, J. Hillis Miller). Mas mais importante foi a "reader-response criticism" (Stanley Fish, Wolfgang Iser). Para o leitor, a obra é o que é dado à consciência; pode-se argumentar que a obra não é algo objetivo, que existe independentemente de qualquer experiência dela, mas é a experiência do leitor. A crítica pode dessa maneira assumir a forma de uma descrição do movimento progressivo do leitor através de um texto, analisando como os leitores produzem sentido fazendo ligações, preenchendo coisas deixadas sem dizer, antecipando e conjeturando e depois tendo suas expectativas frustradas ou confirmadas.

Uma outra versão da fenomenologia orientada para o leitor é chamada de "estética da recepção" (Hans Robert Jauss). Uma obra é uma resposta a perguntas colocadas por um "horizonte de expectativas". A interpretação das obras deveria, portanto, enfocar não a experiência de um indivíduo mas a história da recepção de uma obra e sua relação com as normas estéticas e conjuntos de expectativas mutáveis que permitem que ela seja lida em diferentes épocas.

Estruturalismo

A teoria orientada para o leitor tem algo em comum com o estruturalismo, que também tem como foco a maneira como o sentido é produzido. Mas o estruturalismo se originou em *oposição* à fenomenologia: ao invés de descrever a experiência, a meta era identificar as estruturas subjacentes que a tornam possível. Em lugar da descrição fenomenológica da consciência, o estruturalismo buscava analisar as estruturas que operam inconscientemente (as estruturas da linguagem, da psique, da sociedade). Devido a seu interesse pelo modo como o sentido é produzido, o estruturalismo muitas vezes (como em *S/Z*, de Roland Barthes) tratou o leitor como o espaço de códigos subjacentes que tornam o sentido possível e como o agente do sentido.

Em geral, *estruturalismo* designa um grupo de pensadores principalmente franceses que, nas décadas de 50 e 60 deste século, influenciados pela teoria da linguagem de Ferdinand de Saussure, aplicaram conceitos da lingüística estrutural ao estudo dos fenômenos sociais e culturais. O estruturalismo se desenvolveu primeiro na antropologia (Claude Lévi-Strauss), e depois nos estudos literários e culturais (Roman Jakobson, Roland Barthes, Gérard Genette), na psicanálise (Jacques Lacan), na história intelectual

(Michel Foucault) e na teoria marxista (Louis Althusser). Embora esses pensadores nunca tenham formado uma escola enquanto tal, foi sob o rótulo de "estruturalismo" que seu trabalho foi importado e lido na Inglaterra, nos Estados Unidos e em outros lugares no final das décadas de 60 e 70.

Nos estudos literários, o estruturalismo promove uma poética interessada nas convenções que tornam possíveis as obras literárias; busca não produzir novas interpretações das obras mas compreender como elas podem ter os sentidos e efeitos que têm. Mas ele não conseguiu impor esse projeto - uma explicação sistemática do discurso literário – na Grã-Bretanha e na América. Seu principal efeito ali foi oferecer novas idéias a respeito da literatura e torná-la uma prática significativa entre outras. Desse modo abriu caminho para leituras sintomáticas das obras literárias e encorajou os estudos culturais a tentar explicar os procedimentos significativos das diferentes práticas culturais.

Não é fácil distinguir o estruturalismo da *semiótica*, a ciência geral dos signos, que remonta sua linhagem a Saussure e ao filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce. Entretanto, a semiótica é um movimento internacional que buscou incorporar o estudo científico do comportamento e da comunicação, ao mesmo tempo que evitava em grande parte a especulação filosófica e a crítica cultural que marcaram o estruturalismo em suas versões francesa e aparentadas.

Pós-estruturalismo

Uma vez que o estruturalismo passou a ser definido como um movimento ou escola, os teóricos se distanciaram dele. Ficou claro que as obras de pretensos estruturalistas não se encaixavam na idéia do estruturalismo como uma tentativa de dominar e codificar estruturas. Barthes, Lacan e Foucault, por exemplo, foram identificados como *pós-estruturalistas*, que haviam ido além do estruturalismo estreitamente concebido. Mas muitas posições associadas com o pós-estruturalismo são evidentes mesmo no trabalho inicial desses pensadores, quando eles eram vistos como estruturalistas. Eles haviam descrito as maneiras pelas quais as teorias se emaranham nos fenômenos que tentam descrever; como os textos criam sentido violando quaisquer convenções que a análise estrutural situa. Reconheceram a impossibilidade de descrever um sistema significativo coerente e completo, já que os sistemas estão sempre mudando. Na realidade, o pós-estruturalismo demonstra menos as inadequações ou erros do estruturalis

mo do que se desvia do projeto de resolver o que torna os fenômenos culturais inteligíveis e enfatiza, em lugar disso, uma crítica do conhecimento, da totalidade e do sujeito. Trata cada um deles como um efeito problemático. As estruturas dos sistemas de significação não existem independentemente do sujeito, como objetos do conhecimento, mas são estruturas para os sujeitos, que estão emaranhados nas forças que os produzem.

Desconstrução

O termo *pós-estruturalismo* é usado para referir uma ampla gama de discursos teóricos nos quais há uma crítica das noções de conhecimento objetivo e de um sujeito capaz de se conhecer. Desse modo, os feminismos, as teorias psicanalíticas, os marxismos e historicismos contemporâneos todos participam do pós-estruturalismo. Mas *pós-estruturalismo* também designa, sobretudo, desconstrução e o trabalho de Jacques Derrida, que ganhou proeminência pela primeira vez na América com uma crítica da noção estruturalista de estrutura na própria coleção de ensaios que chamou a atenção norte-americana para o estruturalismo (*The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, 1970).

A desconstrução é mais simplesmente definida como uma crítica das oposições hierárquicas que estruturam o pensamento ocidental: dentro /fora; corpo/mente; literal/metafórico; fala/escrita; presença/ausência; natureza/cultura; forma/sentido. Desconstruir uma oposição é mostrar que ela não é natural nem inevitável mas uma construção, produzida por discursos que se apóiam nela, e mostrar que ela é uma construção num trabalho de *desconstrução* que busca desmantelá-la e reinscrevê-la – isto é, não destruí-la mas dar-lhe uma estrutura e funcionamento diferentes. Mas, como uma modalidade de leitura, a desconstrução é, na expressão de Barbara Johnson, uma "separação das forças de significação em guerra no interior de um texto", uma investigação da tensão entre modalidades de significação, como entre as dimensões performativa e constativa da linguagem.

Teoria Feminista

Na medida em que o feminismo se encarrega da desconstrução da oposição homem/mulher e das oposições associadas a ela na história da cultura ocidental, ele é uma versão do pós-estruturalismo, mas isso é apenas uma vertente do feminismo, que é menos uma escola unificada do que um movimento social e intelectual e um espaço de debate. Por um

lado, as teorias feministas defendem a identidade das mulheres, exigem direitos para as mulheres e promovem os textos de mulheres como representações da experiência das mulheres. Por outro lado, as feministas empreendem uma crítica teórica da matriz heterossexual que organiza as identidades e culturas em termos da oposição entre homem e mulher. Elaine Showalter distingue "a crítica feminista" de pressupostos e procedimentos masculinos da "ginocrítica", uma crítica feminista preocupada com as autoras e com a representação da experiência das mulheres. Ambas essas modalidades se opuseram ao que é às vezes chamado, na Grã-Bretanha e na América, de "feminismo francês", em que "mulher" vem a representar qualquer força radical que subverte os conceitos, pressupostos e estruturas do discurso patriarcal. Da mesma forma, a teoria feminista inclui tanto as vertentes que rejeitam a psicanálise pelas suas bases indiscutivelmente sexistas quanto a brilhante rearticulação da psicanálise por parte de estudiosas feministas como Jacqueline Rose, Mary Jacobus e Kaja Silverman, para quem é apenas através da psicanálise, com sua compreensão das complicações de se internalizar normas, que se pode esperar compreender e reconceber a situação da mulher. Em seus múltiplos projetos, o feminismo efetuou uma transformação substancial da educação literária nos Estados Unidos e Grã-Bretanha, através de sua expansão do cânone literário e da introdução de uma gama de novas questões.

Psicanálise

A teoria psicanalítica teve um impacto nos estudos literários tanto como uma modalidade de interpretação quanto como uma teoria sobre a linguagem, a identidade e o sujeito. Por um lado, junto com o marxismo, é a hermenêutica moderna mais poderosa: uma metalinguagem ou vocabulário técnico autorizado que pode ser aplicado às obras literárias, assim como a outras situações, para entender o que está "realmente" acontecendo. Isso leva a uma crítica alerta a temas e relações psicanalíticas. Mas, por outro lado, o maior impacto da psicanálise veio através do trabalho de Jacques Lacan, um psicanalista francês renegado que montou sua própria escola fora do *establishment* analítico e levou ao que ele apresentou como um retorno a Freud. Lacan descreve o sujeito como um efeito da linguagem e enfatiza o papel crucial na análise do que Freud chamou de transferência, na qual o analisando coloca o analista no papel de figura de autoridade do passado ("apaixonar-se pelo seu analista"). A

verdade da condição do paciente, nessa explicação, emerge não da interpretação que o analista faz do discurso do paciente mas da maneira como analista e paciente são apanhados na reapresentação de um cenário crucial vindo do passado do paciente. Essa reorientação torna a psicanálise uma disciplina pós-estruturalista na qual a interpretação é uma reapresentação de um texto que ela não domina.

Marxismo

Na Grã-Bretanha, diferentemente dos Estados Unidos, o pós-estruturalismo chegou não através de Derrida e depois Lacan e Foucault, mas através da obra do teórico marxista Louis Althusser. Lido no interior da cultura marxista da esquerda britânica, Althusser levou seus leitores à teoria lacaniana e provocou uma transformação gradual pela qual, como diz Antony Easthope, "o pós-estruturalismo passou a ocupar basicamente o mesmo espaço que o de sua cultura anfitriã, o marxismo". Para o marxismo, os textos pertencem a uma superestrutura determinada pela base econômica (as "relações reais de produção"). Interpretar os produtos culturais é relacioná-los de volta com a base. Althusser argumentava que a formação social não é uma totalidade unificada tendo o modo de produção em seu centro mas uma estrutura mais frouxa, na qual diferentes níveis ou tipos de práticas se desenvolvem em diferentes escalas temporais. As superestruturas sociais e ideológicas têm uma "autonomia relativa". Baseando-se numa explicação lacaniana da determinação da consciência pelo inconsciente para explicar como a ideologia funciona para determinar o sujeito, Althusser mapeia uma explicação marxista da determinação do indivíduo pelo social na psicanálise. O sujeito é um efeito constituído no processo do inconsciente, do discurso e das práticas relativamente autônomas que organizam a sociedade.

Essa conjunção é a base de grande parte do debate teórico na Grã-Bretanha, na teoria política assim como nos estudos literários e culturais. Investigações cruciais das relações entre cultura e significação ocorreram na década de 70 na revista de estudos de cinema, *Screen*, que, colocando Althusser e Lacan em campo, buscou compreender como o sujeito é posicionado ou construído pelas estruturas da representação cinematográfica.

Novo Historicismo/Materialismo Cultural

Os decênios de 1980 e 1990 na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos marcaram o surgimento de uma crítica histórica vigorosa, teoricamente

engajada. Por um lado, há o *materialismo cultural* britânico, definido por Raymond Williams como "a análise de todas as formas de significação, inclusive muito centralmente a escrita, no interior dos meios e condições reais de sua produção". Especialistas na Renascença influenciados por Foucault (Catherine Belsey, Jonathan Dollimore, Alan Sinfield e Peter Stallybrass) se preocuparam particularmente com a constituição histórica do sujeito e com o papel contestatório da literatura na Renascença. Nos Estados Unidos, o *novo historicismo*, que está menos inclinado a postular uma hierarquia de causa e efeito à medida que rastreia as ligações entre os textos, os discursos, o poder e a constituição da subjetividade, também se centrou na Renascença. Stephen Greenblatt, Louis Montrose e outros enfocam como os textos literários renascentistas se situam em meio a práticas discursivas e às instituições do período, tratando a literatura não como um reflexo ou produto de uma realidade social mas como uma das diversas práticas às vezes antagonistas. Uma questão chave para os novos historicistas é a dialética de "subversão e contenção": em que medida os textos renascentistas oferecem uma crítica genuinamente radical das ideologias religiosas e políticas de seu tempo e em que medida a prática discursiva da literatura, em sua aparente capacidade de subversão, é uma maneira de conter energias subversivas?

Teoria Pós-colonial

Um conjunto relacionado de questões teóricas surge na teoria *pós-colonial*: a tentativa de compreender os problemas postos pela colonização européia e suas conseqüências. Nesse legado, as instituições e experiências pós-coloniais, da idéia de nação independente à idéia da própria cultura, se misturam com as práticas discursivas do Ocidente. Desde a década de 80, um corpus cada vez maior de textos debate questões sobre a relação entre a hegemonia dos discursos ocidentais e as possibilidades de resistência e sobre a formação dos sujeitos colonial e pós-colonial: sujeitos híbridos, que surgem da superimposição de línguas e culturas conflitantes. *Orientalismo*, de Edward Said (1978), que examinou a construção do "outro" oriental pelos discursos europeus do conhecimento, ajudou a estabelecer o campo. Desde então, a teoria e escrita pós-colonial se transformaram numa tentativa de intervir na construção da cultura e do conhecimento e, para os intelectuais que vêm de sociedades pós-coloniais, de escrever seu caminho de volta numa história que outros escreveram.

Discurso das Minorias

Uma mudança política que foi conseguida no interior das instituições acadêmicas nos Estados Unidos foi o crescimento do estudo das literaturas de minorias étnicas. O principal esforço se centrou em reviver e promover o estudo da escrita negra, latina, asiático-americana e nativo-americana. Os debates têm a ver com a relação entre o fortalecimento da identidade cultural de grupos específicos, ligando-a a uma tradição de escrita e à meta liberal de celebrar a diversidade cultural e o "multiculturalismo". As questões teóricas rapidamente se misturam com questões sobre o status da teoria, que às vezes se diz que impõe questões ou problemas filosóficos "brancos" a projetos que lutam para estabelecer seus próprios termos e contextos. Mas críticos latinos, afro-americanos e asiático-americanos levam adiante o empreendimento teórico, desenvolvendo o estudo dos discursos das minorias, definindo seu caráter distintivo e articulando suas relações com as tradições dominantes de escrita e pensamento. As tentativas de gerar teorias do "discurso das minorias" tanto desenvolvem conceitos para a análise de tradições culturais específicas quanto usam uma posição de marginalidade para expor os pressupostos do discurso da "maioria" e para intervir em seus debates teóricos.

Queer Theory

Como a desconstrução e outros movimentos contemporâneos, a *Queer Theory* (discutida no Capítulo 7) usa o marginal – o que foi posto de lado como perverso, além dos limites, radicalmente outro – para analisar a construção cultural do centro: normatividade heterossexual. No trabalho de Eve Sedgwick, Judith Butler e outros, a *Queer Theory* tornou-se o espaço de um questionamento produtivo não apenas da construção cultural da sexualidade mas da própria cultura, tal como baseada numa negação das relações homoeróticas. Assim como o feminismo e versões dos estudos étnicos antes dele, ela obtém energia intelectual de sua ligação com os movimentos sociais de libertação e dos debates no interior desses movimentos sobre estratégias e conceitos apropriados. Deveríamos celebrar e acentuar a diferença ou contestar as distinções que estigmatizam? Como fazer as duas coisas? Possibilidades tanto de ação como de compreensão estão em jogo na teoria.

Citações e Leituras Suplementares

Capítulo 1

Referências: Richard Rorty, *Consequences of Pragmatism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), 66. Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. i (New York: Pantheon, 1980), 154, 156, 43. FALA E ESCRITA: Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982), 89-110. Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, livro 3 e em outras partes, citado em Jacques Derrida, *Of Grammatology*, (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976), 141-64."IL N'Y A PAS DE HORS-TEXTE": Derrida, *Of Grammatology*, 158. ARETHA FRANKLIN: Judith Butler, "Imitation and Gender Insubordination", in Diana Fuss, ed., *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories* (New York: Routledge, 1991), 27-8.

Leituras Suplementares: Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* começa com uma discussão da teoria em geral. Richard Harland, *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism* (London: Methuen, 1987), um panorama introdutório amplo e vivo. Para Foucault, ver Paul Rabinow, ed., *The Foucault Reader* (New York: Pantheon, 1984); Lois McNay, *Foucault: A Critical Introduction* (New York: Continuum, 1994). Para Derrida, ver Culler, *On Deconstruction*, 85-179; Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida* (Chicago: University of Chicago Press, 1993).

Capítulo 2

Referências: COMPREENSÃO HISTÓRICA: W.B. Gallie, *Philosophy and the Historical Understanding* (London: Chatto, 1964), 65-71. ERVA DANINHA:

John M. Ellis, *The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis* (Berkley and Los Angeles; University of California Press, 1974), 37-42. PRINCÍPIO COOPERATIVO HIPER-PROTEGIDO: Mary Luoise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington: Indiana University Press, 1977), 38-78. Roman Kakobson, "Linguistics and Poetics", *Language in Literature* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987), 70. Immanuel Kant, *The Critique of Judgment*, parte 1, seção 15. INTERTEXTUALIDADE: ver Roland Barthes, *S/Z* (New York: Farrar Strauss, 1984), 10-12, 20-2 e Harold Bloom, *Poetry and Repression* (New Haven: Yale University Press, 1976), 2-3. Benedict Anderson, *Imagined Communitites: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1983), 40. ARTIGO DE 1860: H. Richardson, "On the Use of English Classical Literature in the Work of Education", citado em Chris Baldick, *The Social Mission of English Criticism*, 1848-1932 (Oxford: Clarendon 1987), 66. Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Oxford: Blackwell, 1983), 25. CAPITAL CULTURAL: John Guillory, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation* (Chicago: University of Chicago Press, 1993).

Leituras Suplementares: Paul Hernadi, ed., *What is Literature?* (Bloomington: Indiana University Press, 1978, para uma gama de afirmações representativas. Mary Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington: Indiana University Press, 1977) argumenta contra a noção de literatura como um tipo especial de discurso. Barbara Herrnstein Smith, *On the Margins of Discourse: On the Relation of Language to Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 1979) trata as obras literárias como imitações ficcionais de atos de fala "reais". Terry Eagleton, *Literary Theory*, 1-53, a respeito da idéia de literatura em geral e dos estudos literários na Grã-Bretanha do século XIX. Antony Easthope, *Literary into Cultural Studies* (London: Routledge, 1991), 1-61, um útil panorama das concepções tradicionais de literatura. Jacques Derrida, "This Strange Institution Called Literature", ed., Derek Attridge, *Acts of Literature* (New York: Routledge, 1992), 33-75.

Capítulo 3

Referências: ESTUDOS CULTURAIS: Richard Klein, *Cigarettes are Sublime* (Durham, NC: Duke University Press, 1993) e *Eat Fat* (New York: Pantheon, 1996); Marjorie Garber, *Vice-Versa: Bisexuality and the Eroticism of*

Everyday Life (New York: Simon & Schuster, 1994): Mark Seltzer, *Serial Killers I, II, III* (New York: Routledge, 1997). Roland Barthes, *Mythologies* (London: Cape, 1972), 15-25. Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes toward an Investigation)", *Lenin and Philosophy, and Other Essays* (London: New Left Books, 1971), 168. COLEÇÃO AMERICANA: Lawrence Grossberg, Cary Nelson e Paula Treichler, eds., *Cultural Studies* (New York: Routledge, 1992), 2, 4. TOTALIDADE SOCIAL: Ernesto Laclau, *New Reflections of the Revolution of our Time* (London: Verso, 1990), 89-92. SÉRIES POLICIAIS: Antony Easthope, *Literary into Cultural Studies* (London: Routledge, 1991), 109.

Leituras Suplementares: "Forum: Thirty-Two Letters on the Relation between Cultural Studies and the Literary", *PMLA* 112-2 (março 1997), 257-86, um espectro vivo de visões atuais. Antony Easthope, *Literary into Cultural Studies* examina os desdobramentos britânicos. Tony Bennett *et al.*, eds., *Culture, Ideology, and Social Process: A Reader* (London: Batsford & Open University Press, 1987), uma antologia de ensaios britânicos clássicos para o curso de "Cultura Popular" da Open University. John Fiske, *Understanding Popular Culture* (Boston: Unwin, 1989), uma introdução acessível. Simon During, ed., *The Cultural Studies Reader* (London: Routledge, 1993) e Mieke Bal, ed., *The Practice of Cultural Analysis* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1997), duas coleções recentes. Ioan Davies, *Cultural Studies and Beyond: Fragments of Empire* (London: Routledge, 1995), uma perspicaz história recente. CÂNONE LITERÁRIO: Robert von Hallberg, ed., *Canons* (Chicago: University of Chicago Press, 1984).

Capítulo 4

Referências: Ferdinand de Sassure, *Course in General Linguistics* (London: Duckworth, 1983), 107, 115. B.L. Whorf, *Language, Thought and Reality* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1956). COMPETÊNCIA LITERÁRIA: Jonathan Culler, Structuralist Poetics: *Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (London: Routledge & Kegan Paul, 1975), 113-60. HORIZONTE DE EXPECTATIVAS: Robert Holub, *Reception Theory: A Critical Introduction* (London: Methuen, 1984), 58-63. Elaine Showalter, "Towards a Feminist Poetics", in *Women Writing and Writing about Women*, ed. Mary Jacobus (London: Croom Helm, 1979), 25. FALÁCIA INTENCIONAL: W.K. Wimsatt e Monroe Beardsley, "The Intentional Fallacy", in Wimsatt, *The Verbal Icon:*

Studies in the Meaning of Poetry (Lexington: University of Kentucky Press, 1954), 18. Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the American Literary Imagination* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993). Edward Said, "Jane Austen and Empire", *Culture and Imperialism* (New York: Knopf, 1993), 80-97. HERMENÊUTICA DA SUSPEITA: Hans-Georg Gadamer, "The Hermeneutics of Suspicion", in Gary Shapiro e Alan Sica, eds., *Hermeneutics: Questions and Prospects* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1984), 54-65.

Leituras Suplementares: Jonathan Culler, *Saussure* (London: Fontana, 1976; edição revista: Ithaca, NY: Cornell University Press, 1986), uma introdução ao seu pensamento e influência. M.A.K. Halliday, *Explorations in the Functions of Language* (London: Arnold, 1973), ensaios relevantes para os estudos literários. Roger Fowler, *Linguistic Criticism* (Oxford: Oxford University Press, 1996) uma valiosa introdução à linguagem e às dimensões lingüísticas da literatura. William Ray, *Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstruction* (Oxford: Blackwell, 1984) desenvolve uma narrativa convincente sobre as abordagens do sentido em literatura, pelas diferentes escolas críticas. Nigel Fabb *et al.*, eds., *The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature* (New York: Hill & Wang, 1974), ensaios recentes fortes. POÉTICA: Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*; Roland Barthes , *S/Z* (New York: Hill & Wang, 1974), análise de uma história de Balzac que se alterna entre poética e hermenêutica. HERMENÊUTICA: Donald Marshall, "Literary Interpretation", in *Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures*, ed. Joseph Gibaldi, 2ª. ed. (New York: MLA, 1992), 159-82. READER-RESPONSE CRITICISM: Jane Tompkins, ed., *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980).

Capítulo 5

Referências: Jacques Derrida, "White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy", *Margins of Philosophy* (Chicago: University of Chicago Press, 1982), 207-71. FIGURAS RETÓRICAS: Jonathan Culler, "The Turns of Metaphor", *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981), 188-209. George Lakoff e Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago: University of Chicago Press, 1980). Roman Jakobson, "Two Aspects of Language ...", *Language in Literature* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987), 95-114. FINGE ESTAR FALANDO: Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1965), 249. Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), 5-6, 58-75. IMITAÇÕES FICCIONAIS: Barbara Herrnstein Smith, *On the Margins of Discourse: On the Relation of Language to Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 1978), 30; Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, 271-2, 275, 280.

Leituras Suplementares: RETÓRICA: Renato Barilli, *Rhetoric* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), um panorama histórico de questões-chave. GÊNEROS: Paul Hernardi, *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1972). APÓSTROFE: Jonathan Culler, "Apostrophe", *The Pursuit of Signs*, 135-54. POÉTICA: Jonathan Culler, "Poetics of the Lyric", *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (London: Routledge & Kegan Paul, 1975), 161-88. POESIA: Para uma gama de ensaios interessados em questões teóricas, Chaviva Hosek e Patricia Parker, eds., *Lyric Poetry: Beyond New Criticism* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985); Jacques Derrida, *"What is Poetry?"* ("Che cos'è la poesia?"), in *A Derrida Reader: Between the Blinds*, ed. Peggy Kamuf (New York: Columbia University Press, 1991), 221-46.

Capítulo 6

Referências: Frank Kermode, *The Sense of an Ending* (Oxford: Oxford University Press, 1967), 45. Aristotle, *Poetics*, capítulos 6-11. Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Austin: University of Texas Press, 1981). Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto: University of Toronto Press, 1985), 100-15. Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980), 189-211. PSEUDO-ITERATIVO: Genette, op. cit., 121-7. E.M. Forster, *Aspects of the Novel* (New York: Harcourt, 1927), 64. Paul de Man, *The Resistance to Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), 11.

Leituras Suplementares: dois livros excelentes, sistemáticos são Susan

Lanser, *The Narrative Act: Point of View in Fiction* (Princeton: Princeton University Press, 1981) e Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 2ª. ed. revista. (Toronto: University of Toronto Press, 1997). Ver também Wallace Martin, *Recent Theories of Narrative* (Ithaca, NY: Cornell Univeristy Press, 1986). Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London, Methuen, 1983); Jonathan Culler, "Story and Discourse in the Analysis of Narrative", *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981), 169-87; Jonathan Culler, "Poetics of the Novel", *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (London: Routledge & Kegan Paul, 1975), 189-238. DESEJO: Peter Brooks, *Psychoanalysis and StoryTelling* (Oxford: Blackwell, 1994); Teresa de Lauretis, "Desire in Narrative", *Alice Doesn't* (Bloomington: Indiana University Press, 1984), 103-57. POLICIAMENTO: D.A. Miller, *The Novel and the Police* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988).

Capítulo 7

Referências: J.L. Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1975), 5, 6, 14, 54-70, 9, 22. CRÍTICOS LITERÁRIOS: Sandy Petrey, *Speech Acts and Literary Theory* (New York: Routledge, 1990). Jacques Derrida, "Signature, Event, Context", *Margins of Philosophy* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), 307-30. Jacques Derrida, *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge (New York: Routledge, 1992), 55. DECLARAÇÃO DE INDEPENDÊNCIA: Jacques Derrida, "Declarations of Independence", *New Political Science*, 15 (verão 1986), 7-15. APORIA: Paul de Man, *Allegories of Reading* (New Haven: Yale University Press, 1979), 131. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990), 136-41. Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (New York: Routledge, 1993), 7, 2, 231-2, 226.

Leituras Suplementares: Jacques Derrida, *Limited Inc.* (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1988), inclui "Signature, Event, Context" e outras discussões sobre a performativa. Barbara Johnson, "Poetry and Performative Language", *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading* (Baltimore: Johns Hopkins University Press,

1980), uma discussão breve e eficiente. Shoshana Felman, *The Literary Speech Act* (Ithaca, NY: Cornell Univesity Press, 1983), sobre Austin e Lacan.

Capítulo 8

Referências: Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge* (New York: Pantheon, 1972), 22. "QUEER THEORY": Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (New York: Routledge, 1993), 235-40. Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction* (New York: Oxford University Press, 1987), 9. FREUD: Jean Laplanche e J.B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis* (New York: Northon, 1973), 205-8. Jacques Lacan, "The Mirror Stage", *Écrits: A Selection* (New York: Norton, 1977), 1-7. Mikkel Borch-Jakobsen, *The Freudian Subject* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1988), 47. René Girard, *Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1965). Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (New York: Columbia University Press, 1985). PREMÊNCIAS DA POLÍTICA EMANCIPATÓRIA: Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision* (London: Verso, 1986), 103. Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. i (New York: Random, 1978), 101. Stuart Hall, "Cultural Identity and Cinematic Representation", *Framework*, 36 (1987), 70. DIFERENÇA POR DENTRO: Barbara Johnson, "The Critical Difference: BartheS/BalZac", *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980), 4. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990), 147. Kwame Anthony Appiah, "Tolerable Falsehoods: Agency and the Interests of Theory", in Jonathan Arac e Barbara Johnson, eds., *The Consequences of Theory* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991), 74, 83. SUBALTERNO: Gayatri Spivak, "Can the Subaltern Speak?", in Cary Nelson e Lawrence Grossberg, eds., *Marxism and the Interpretation of Culture* (Urbana: University of Illinois Press, 1988), 271-313.

Leituras Suplementares: Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989), um amplo panorama. Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics* (Oxford: Oxford University Press, 1983), sintetiza psicanálise e semiótica

sobre a formação do sujeito, com exemplos literários e cinematográficos. Para essencialismo: Diana Fuss, *Identification Papers* (New York: Routledge, 1995). Para teoria pós-colonial: Homi Bhabha, *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1994).

Apêndice

Referências: Jacques Derrida, "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences", in R. Macksey e E. Donato, eds., *The Languages of Criticism and the Sciences of Man* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1970), 247-65. Barbara Johnson, *The Critical Difference* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980), 5. Elaine Showalter, "Towards a Feminist Poetics", in *Women Writing and Writing about Women*, ed., Mary Jacobus (London: Croom Helm, 1979), 25. Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision* (London: Verso, 1986). Mary Jacobus, *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism* (New York: Columbia University Press, 1986). Kaja Silverman, *Threshold of the Visible World* (New York: Routledge, 1996). Anthony Easthope, *British Post-Structuralism since 1968* (New York: Routledge, 1988), p. xiv. Raymond Williams, *Writing in Society* (London: Verson, 1984), p. 210.

Leituras Suplementares: Para a história institucional da crítica, Jonathan Culler, "Literary Criticism and the American University", in *Framing the Sign: Criticism and its Institutions* (Oxford: Blackwell, 1988), 3-40; Gerald Graff, *Professing Literature: An Institutional History* (Chicago: University of Chicago Press, 1987); Chris Baldick, *Criticism and Literary Theory, 1890 to the Present* (London: Longman, 1996).

Sobre escolas, ver *Literary Theory: An Introduction de Terry Eagleton* (Oxford: Blackwell, 1983), uma explicação tendenciosa mas muito viva de todas as "escolas", com exceção da crítica marxista que ele adota; *British Structuralism since 1968 de Anthony Easthope* (New York: Routledge, 1988), uma explicação sofisticada dos destinos da "teoria" na Grã-Bretanha; *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory* de Peter Barry (Manchester: Manchester University Press, 1995), um livro didático útil orientado para as "escolas"; e Raman Selden, ed., *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. viii, *From Formalism to Poststructuralism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), que cobre os movimentos mais importantes. *Superstructuralism: The Philosphy*

of Structuralism and Poststructuralism de Richard Harland (London: Methuen, 1987) é um panorama amplo e vivo; Keith Green e Jill LeBihan, *Critical Theory and Practice: A Coursebook* (London: Routledge, 1996) funde de modo inteligente o panorama por escola com a abordagem por "tópico".

Índice Remissivo